фотография как

весы 62 визуальное сообщение 19 воспарение 187 высказывание 19 деталь 175 документ 147 единство 20 игра 12 иллюзия 29 информация 168 искусство 21 картина 22 кино 189 композиция 20 композиция 125 конструкция 126 метание икры 149 момент 174 набор знаков 70 наброосок 178 обман 75 оксюморон 265 охота 273 поэзия 85 равновесие 57 речь 191 рыбная ловля 273 самовыражение 215 свидетельство 168 связи 72 ситуация 171 слабый сигнал 187 случайность 149 стрелка 216 фальсификация 147 факт 167 хроника 167 художество 154 шекоталка 216 эпик 23 эпопея

александр лапин

Второе издание книги переработано и дополнено. Исправлены неточности, прояснены формулировки. Очевидные, слишком простые примеры-иллюстрации заменены на более глубокие и убедительные. К тому же, добавлено много новых иллюстраций.

Появились в книге и новые главы.

Первая — это «Поэзия фотографии». В ней рассматриваются те особенности творчества и восприятия, которые позволяют говорить о близости языка поэзии и фотографии.

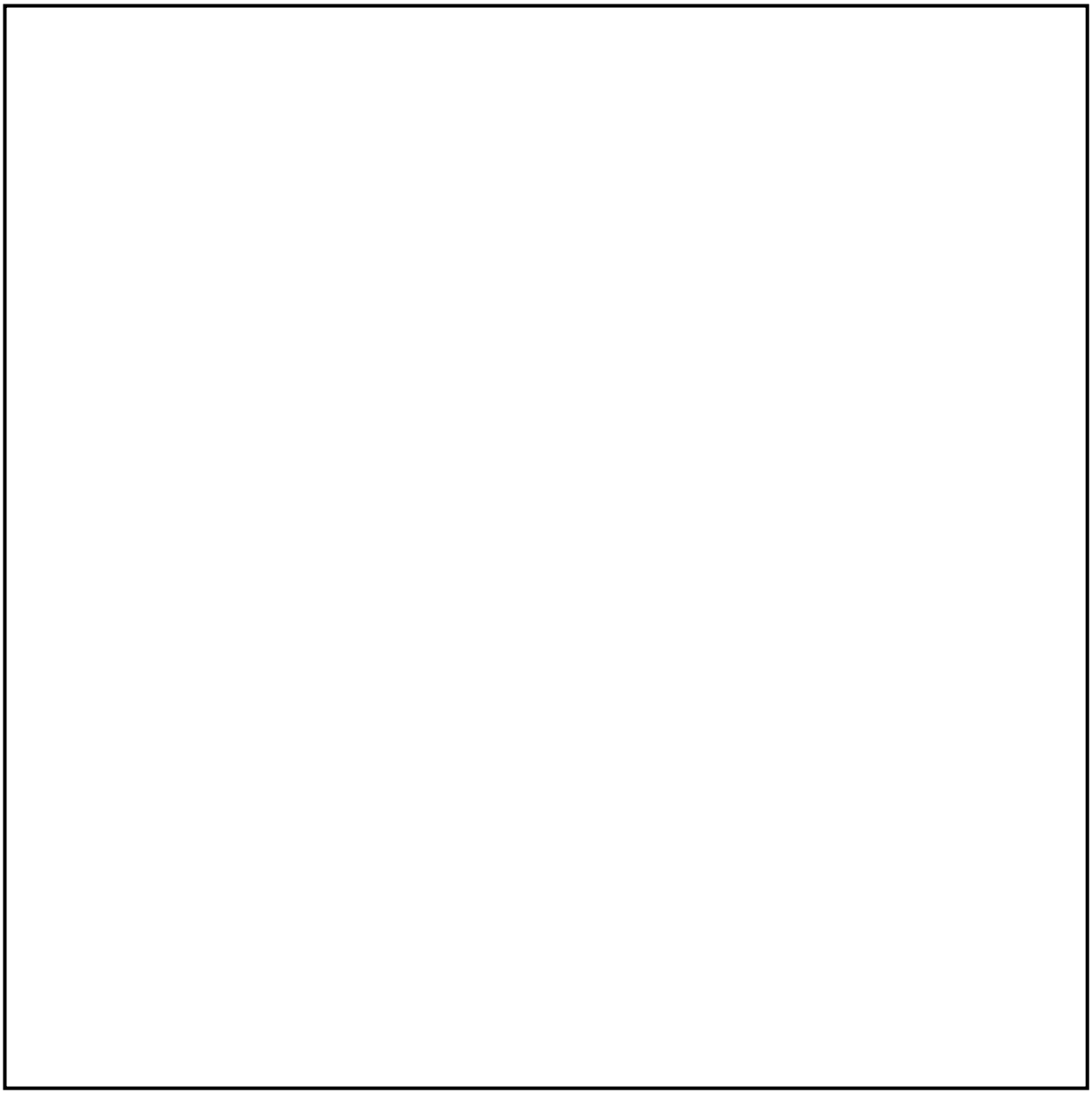
Еще одна новая глава — «Монтаж фотографий». Она посвящена основам создания зрительного ряда на полосе журнала или в экспозиции, то есть наименее исследованной стороне работы фотографа или бильдредактора.

Особо стоит отметить раздел «Примечания», завершающий книгу. Это не дополнительные разъяснения в привычном смысле, а вполне самостоятельные небольшие главы. Здесь есть и диалоги автора с воображаемым оппонентом, и выдержки из будущих книг. В общем, рассуждения на самые разные темы: от проблемы восприятия черного квадрата до понимания фотографий А. Картье-Брессона, от анализа известного снимка Ю. Смита «Дорога в рай» до новой версии прочтения знаменитой картины П. Брейгеля «Слепые».

По-прежнему главное внимание в книге уделено анализу фотографии, причем автор стремится к тому, чтобы анализ был максимально объективным и всесторонним. Это поиски смысла, но не в том, что изображено на снимке, а в том, как это изображено.

SCAN BY NE QUID NIMIS

александр лапин



фотография как...

SCAN BY NE QUID NIMIS

Компьютерная модель обобщенного видения

SCAN BY NE QUID NIMIS

АЛЕКСАНДР
ЛАПИН

ФОТОГРАФИЯ КАК . . .

издание второе,
переработанное
и дополненное

Издатель Л.Гусев
Москва 2004

SCAN BY NE QUID NIMIS

УДК 77
ББК 85.16

Л24 **Лапин Александр Иосифович**
Фотография как... - Изд. 2-е, переработанное и дополненное
М., 2004. - 324 с. : илл.
Агентство CIP РГБ

ISBN 5-9649-0002-X.

Книга посвящена теории черно-белой репортажной фотографии. Прежде всего проблемам фотографической композиции, вернее — роли композиции в творчестве фотографа. В связи с этим в книге затронуты вопросы психологии зрительного восприятия, в том числе движения глаза при восприятии плоского изображения.
Рассматриваются специфика фотографии, отношения документальной и художественной фотографии, построение языка изображения. Предлагается классификация видов репортажной фотографии, а также принципы оценки и анализа фоторабот.
Книга адресована изучающим фотографию: журналистам, психологам, искусствоведам, дизайнерам и бильдредакторам, а также подготовленным фотолюбителям и творческим фотографам — всем, кто любит фотографическое искусство.

УДК 77
ББК 85.16
ISBN 5-9649-0002-X

Свои отзывы о книге читатели могут отправить по адресу <lap-in@inbox.ru>.
Автор сожалеет, что не сможет ответить всем, написавшим ему.

© Лапин А. И., 2003
© Лапин А. И., 2004, с изменениями
© Издатель Гусев Л. Е., 2004

SCAN BY NE QUID NIMIS

Оглавление

От автора (10)

часть первая
ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ (17)

Введение
Фотография как композиция (19)

Отступление 1
Об устройстве глаза (27)
Отросток мозга (27)
Самый совершенный фотоаппарат (27)
Непростительные ошибки (29)

Глава 1
Феномен картины.
Плоскость и пространство (32)
Изобразительная плоскость (32)
Основы восприятия (33)
Восприятие пространства (34)
Пространство в плоскости (36)
Плоскость без пространства (39)
Обратная перспектива (39)

Глава 2
Равновесие (57)
Зрительное равновесие (57)
Зрительный вес (59)
Необходимость равновесия (60)

Глава 3
Симметрия (62)
Симметрия полная и частичная (62)
Композиция Весы (62)
Проблема левого и правого (65)
Проблема диагонали (68)

SCAN BY NE QUID NIMIS

Глава 4
Связи как язык (70)
Иконические и другие знаки (70)
Изобразительные и смысловые связи (73)
Связи подобия и контраста (76)
Конструктивные связи (78)
Связи внешние и внутренние (79)
Связи нереальных форм (83)

Отступление 2
Поэзия фотографии (85)
Фотография и поэзия (85)
Основные отличия (87)
Подобные черты (88)
Связи-рифмы (89)
Сцепление мыслей и знаков (92)
Фотография, реальность, поэзия (93)

Глава 5
Гармония и единство (95)
Единство подобных и контрастных форм (95)
Соразмерность и пропорциональность(100)
Единство и гармония (102)
Единство компоновки и рамки (103)
Тональное единство (105)
Секрет красоты (107)

Отступление 3
О движении глаза (110)
Прогулки глаза. Остановки внимания (110)
Активные линии (112)
Композиционный и смысловой центры (114)
Композиция картины
И. Репина «Не ждали» (115)
Акценты. Выделение главного (117)
Композиция «Сикстинской Мадонны» Рафаэля (118)
Ритм и движение (120)

SCAN BY NE QUID NIMIS

Глава 6
Еще раз о композиции (125)
Компоновка. Конструкция. Композиция (125)
Обобщенное видение (127)
Фотографическая композиция (131)
Живая композиция (133)
Еще раз про определения (136)
Что делать (138)

часть вторая
СПЕЦИФИКА ФОТОГРАФИИ (145)

Глава 1
Природа фотографии (147)
Документальность (147)
Избыточность информации (147)
Одноглазое видение (148)
Прозрачность (148)
Одномоментность (149)
Случайность(149)
Анализ и отбор (150)

Глава 2
Возможность художества (154)
Документальное и художественное (154)
Пространство для художественности (156)

часть третья
ВВЕДЕНИЕ
В РЕПОРТАЖНУЮ ФОТОГРАФИЮ (161)

Глава 1
Виды или жанры (163)

Глава 2
Виды репортажной фотографии (167)
Хроникальная фотография (167)
Информационная фотография (168)
Событийная фотография (168)

SCAN BY NE QUID NIMIS

Ситуационная фотография (171)
Фотография момента (174)
Фотография детали (175)
Изобразительная фотография (177)
Композиционная фотография (181)
Фотосерия (183)
Фотоочерк (184)

Отступление 4
Монтаж фотографий.
Основы бильдредактирования (188)
Фотография и кино (188)
Кино из фотографий (189)
Работа бильдредактора (190)
Поэтика монтажа (191)
Слишком очевидные связи (193)
Монтаж двух фотографий по горизонтали (193)
Монтаж двух фотографий по вертикали (197)
Монтаж трех фотографий (200)
Экспозиционный ряд фотографий (203)
Закон триптиха (203)
От формы к содержанию (205)

часть четвертая
ОСНОВЫ АНАЛИЗА ФОТОГРАФИИ (209)

Глава 1
Проблема анализа (211)
Подход к проблеме (211)
Фотографичность и художественность (216)
Искусство фотографирования и фотографическое искусство (217)

Глава 2
Анализ фотографий (219)
Примеры как не надо (219)
Примеры как надо (226)
Основной принцип (227)
Разбор фотографий (228)

SCAN BY NE QUID NIMIS

Глава 3
Несколько замечаний от автора (263)

Отступление 5
Фотография и компьютер (267)

Счастливый конец (273)

Примечания (274)

1. Диалог о неправильной композиции (274)
2. От ломографии к цифрографии (275)
3. Черный квадрат (276)
4. Модель пространства (277)
5. Картинное пространство (278)
6. Загадка тональной перспективы (284)
7. Фигура и фон (289)
8. Диалог о Рае и Аде (293)
9. Руки монаха(294)
10. Даль и Дом (294)
11. Линия красоты (295)
12. Два музея (296)
13. Белое и Черное (297)
14. Куда идут «Слепые»? (298)
15. Диалог о случайности (299)
16. Фотографы в диаграммах (300)
17. Диалог с книгой (301)
18. Диалог о Брессоне (308)
19. О печати (310)
20. О резкости и нерезкости (312)
21. Диалог о правилах и принципах (313)
22. Диалог о понимании (317)
23. Диалог о шедеврах (318)

Список литературы (320)

Источники иллюстраций (321)

SCAN BY NE QUID NIMIS

ОТ АВТОРА

Посвящается моей матери Анне Аркадьевне, которая говорила, что фотограф — это не профессия. И в самом деле, это не профессия, а состояние.

Автор отдает себе отчет в том, что научить композиции (как и всякому творчеству) почти невозможно.

Так что вся надежда на это «почти».

Умеющий писать — это еще не писатель. Точно так же умеющий фотографировать — не фотограф.

Есть люди, которым понимание композиции дано от природы, но они об этом не знают, просто никто не объяснил им как следует, что это и есть композиция.

А что касается остальных, им тем более требуется такое объяснение. Только не следует упрощать проблему, равно как и слишком часто произносить слова «образность» или «духовное содержание». Ничего не получится, если рассматривать композицию, так сказать, издалека. Например, сказать, что основополагающими композиционными факторами являются аналогия и контраст, — недостаточно, если не отыскать эти аналогию и контраст в каждом из примеров и не показать, для чего они нужны.

Необходимо приблизиться к предмету изучения и взять его в руки. Нужны разбор и анализ композиции сотен или даже тысяч снимков. А для этого должны быть выполнены два условия. Первое: примеры эти —фотографии не просто композиционно грамотные, но выдающиеся работы (а иначе, зачем композиция?). И второе: максимально объективный анализ. Воспоминания типа «у моей бабушки был такой же стульчик, как на снимке» здесь не годятся, в особенности для тех, у кого бабушка была, а стульчика не было.

Рассуждать о фотографии вообще легко и приятно. Предмет разговора настолько многосторонен, что сказать можно все что угодно, — любой пассаж будет казаться умным и глубокомысленным.

Гораздо труднее сказать что-то разумное об отдельной фотографии, если, конечно, говорить о ней и только о ней. То есть только о том, что реально существует на фотобумаге, а не в сознании говорящего. Для этого следует рассмотреть не то, что изображено на снимке, а то, как это изображено. Если рассматриваемый снимок имеет отношение к композиции, говорить следует главным образом об этой конкретной композиции и ни о чем другом. Слова «автор в данной фотографии применил следующие изобразительно-выразительные средства: свет, перспективу и выделение главного резкостью» имеют такое же отношение к фотографии, как анкетные данные к живому человеку.

Итак, понимая всю меру лежащей на нем ответственности, автор переходит к изложению своих соображений, бережно неся на руках то самое «почти» из первой фразы, чтобы не разбить его по дороге.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Основная проблема фотографии в том, что ее слишком много, просто чудовищно много. Как если бы все население планеты писало маслом или сочиняло стихи. Возможно ли в этом океане посредственного отыскать несколько капель настоящего, да и кому это по силам?

В языке не хватает дефиниций. Все, что изображено на фотобумаге, — снимок на паспорт или шедевр в музее, все это — фотография. Литература, например, подразделяется на десятки различных жанров. В фотографии такого деления нет, кроме устаревшего: документальное — художественное.

Мы будем исходить из того, что и фотография бывает столь же разной, у каждой свои задачи, свои средства выразительности и своя специфика.

В конце XIX века промышленность освоила выпуск фотографических аппаратов и принадлежностей. «В результате этого появился фотограф-любитель с неудовлетворенной детской любовью к фотопринадлежностям, — пишет профессор фотографии и дизайна Ганс Путнис, — с точки зрения фотографического искусства намечалась катастрофа, в ад которой мы попали лишь сегодня». И далее: «Такого еще не было в истории человечества, чтобы каждый, без обучения мастерству, мог творить» (37 - 22)*.

Но, позвольте, что же ждет нас в XXI веке, если сегодня практически каждый может взять в руки автоматическую камеру и сразу же начать снимать. «Вы только нажмите на кнопку, — обещает фирма "Кодак", — мы сделаем все остальное». При чем снимки, которые ему, каждому, напечатают в лаборатории, будут выглядеть в точности как настоящие. Да и чем он отличается от фотографа-профессионала, который снимает такой же камерой и ходит в ту же лабораторию?

Люди перестали приглашать профессионалов на свои семейные торжества или похороны, летопись своей жизни они ведут отныне сами.

Если раньше учиться фотографировать нужно было многие годы, сегодня из трех китов, на которых всегда держалась фотография — съемка, обработка пленки и печать, остался один. Даже профессионалы предпочитают проявлять и печатать в лаборатории, тем более что снимают практически все на цветную пленку.

Причем время «умеющих снимать», по всей видимости, кончилось, снимать сегодня умеют все, потому что «умеет» сама камера. Количество настоящих фотографов, естественно, не увеличилось и увеличиться не может, зато количество средних, полупрофессионалов возросло необыкновенно. Они со своей «умной» камерой берутся за любую работу, и, соответственно, уровень фотографии в периодических изданиях и на выставках опустился до среднего и ниже.

Но тогда что же такое настоящий фотограф, что он умеет, чего не могут сделать другие? И еще более сложный вопрос: а что такое талант фотографа, в чем он проявляется?

Можно предложить новую триаду: умение осмысленно работать с камерой, умение видеть и умение изобразительно мыслить. Причем первое условие есть не что иное, как способность быть умнее своей камеры. А можно иначе: умение замечать, умение понимать и умение строить.

Ну, а сама фотография с появлением новых камер и новых технологий, цифровых и компьютерных, безусловно, изменится.

---

* Здесь и далее: первая цифра в скобке - номер книги в списке литературы, вторая - номер страницы.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Развитие фототехники неизбежно приведет к тому, что фотокамера станет неслышной и невидимой. На пиджаках и кофточках появится еще одна пуговица-фотоаппарат, который снимет все, что угодно, достаточно моргнуть глазом или пожать плечами. Страшно будет жить в этом оруэлловском мире, где все снимают всех, но никто об этом не подозревает, где невозможно спрятаться от всевидящего ока, убрать с лица маску и побыть самим собой.

Сегодня люди иногда протестуют, когда их фотографируют, во многих странах человек имеет право запретить «снимать» с него изображение, никто не вправе вторгаться в его личную жизнь без его согласия. И пока еще фотокамера выдает себя размерами и звуком.

Цениться будет то, что простой любитель сделать не сможет несмотря на все совершенство аппаратуры. Все же остальное — редкие явления природы, редкие непредсказуемые события, эта область станет частью именно любительской фотографии. Здесь вездесущие любители одержат верх благодаря своему огромному количеству. Надо думать, что первые снимки прилетевших инопланетян сделают те же фотолюбители.

Доступность и относительная простота манипулирования с фотографическим изображением в компьютере, в конце концов, могут обесценить многие фотографические жанры.

Первое — это фотографические анекдоты и карикатуры, всякого рода смешные искажения и сочетания, которые с легкостью производит компьютер.

Второе — снимки-совпадения. Например, был когда-то такой снимок — необыкновенная удача репортера: снят мост, по нему идет поезд, под мостом — машина, а над ними — самолет. Понятно, что сегодня этим никого не удивишь, ибо можно добавить снизу реку, в ней будет плыть подводная лодка, ну, а в окошке лодки, конечно, сам автор монтажа.

Монтажная фотография, естественно, переходит целиком к компьютерному способу. Золотой век фотомонтажа кончился, хотя всегда имелись сомнения, фотография ли это, у фотомонтажа были свои вершины и свои титаны.

В компьютерных возможностях трансформации изображения, собственно, нет ничего нового. Практически все то же самое можно сделать и чисто фотографически: маскирование при печати, оптический фотомонтаж и коллаж, соляризация (создание контурных линий), изогелия (разделение изображения на 3-4 тона), фотобарельеф и засветка (заливка одним тоном) и т. д., правда, на освоение этих техник уходят годы труда.

Другое дело — доступность метода. Конечно же, компьютерных фотографий, равных по силе фотографиям поляка Эдварда Хартвига, или фотомонтажам американца Джерри Улсмена, или непревзойденным монтажам литовца Витаса Луцкуса, основанным на соединении старинной и современной фотографии, больше не станет — наоборот, те редкие шедевры, которые все-таки создадут талантливые дизайнеры, просто утонут в море дешевых трюков.

Коренным образом изменится студийная постановочная фотография — портрет, натюрморт. Изображение с цифровой камеры поступает на монитор в готовом виде. Больше не будет волнующих сюрпризов на фотопленке.

Традиционную фотографию можно рассматривать как игру, это некая процедура с отложенным результатом. Предварительно определяются место и условия съемки, потом делается ход — нажимается кнопка затвора. Но в результате ничего видимого не происходит: снимок может вообще не получиться (проигрыш); может получиться как ожидалось (выигрыш); но в исключительных случаях может получиться и то, что не предвиделось совсем и превосходит все ожидания (крупный выигрыш). Пленку еще нужно проявить, высушить, затем напечатать.

И в течение всего этого процесса фотограф испытывает весь комплекс ощущений азартного игрока: ожидание, волнение, разочарование, радость. Потом это повторится еще раз при печати.

В видоискателе дальномерной камеры мы вообще видим не плоское изображение, а сам объект съемки, и не знаем в точности, что получится на пленке в зависимости от диафрагмы (глубина резкости) и выдержки (нерезкость, смазка). Игра остается.

В зеркальной камере мы, казалось бы, видим изображение на матовом стекле, это и есть будущий кадр. Однако открытая диафрагма при наводке на резкость, невозможность увидеть сам момент съемки и эффекты длительной выдержки опять-таки не позволяют нам предсказать результат, он может быть неожиданным, снова присутствует элемент игры. В цифровой фотографии все это выглядит по-другому, результат появляется на дисплее сразу же (или почти сразу, эта проблема будет решена), любые изменения цвета, света, композиции немедленно реализуются. Все решается в один момент и никаких сюрпризов. Элемент игры значительно меньше (кроме репортажной съемки, когда на дисплей просто некогда смотреть).

Вместе с тем, «цифра» не только облегчает работу фоторепортера, но и в значительной степени способна обесценить творчество при съемке. Ведь фотограф, работая с цифровой камерой, не теряет времени на перезарядку пленки, он вообще не ограничен больше количеством кадров, которые снимает на событии. И теперь он приносит со съемки не одну-две пленки, как раньше, а несколько сотен кадров, тем более, что можно снимать сериями, не отрывая пальца от кнопки.

Репортер перестраховывается, надеется не столько на свое умение и мастерство, как на то, что из этих сотен кадров можно будет выбрать несколько нужных. Но тогда не обязательно ждать выразительного момента, думать о кульминации или искать смысловую деталь, теряя на это время.

Похоже, сбылась мечта многих поколений недалеких фотографов: «Если бы у меня была профессиональная кинокамера, я бы выбрал на пленке такие кадры. Берегись Брессон!».

И дело даже не в том, что нужный момент вполне может оказаться между двумя кинокадрами. Дело в другом — в самой основе работы фотографа. Без того необыкновенного напряжения при съемке, когда фотограф должен все видеть и все замечать, переживать ход события всеми своими нервами и в то же время быть готовым в любой момент откликнуться на происходящее, причем, откликнуться адекватно, используя все средства выразительности, — без этого фантастического напряжения, которое испытывает настоящий мастер на съемке, настоящих, уникальных фотографий просто не появится.

Будут неожиданные (игра!), будут подсмотренные, разоблачительные снимки (случайный жест или непроизвольная мимика персонажа), но выстраданных, рожденных не количеством снятых кадров, а мастерством фотографа, силой его проникновения в смысл происходящего, в конце концов его нервами и затратами энергии, — не будет или будет гораздо меньше.

Отрицать прогресс нелепо. И все же... Мы не будем вспоминать старые времена, когда художник сам растирал краски и готовил холст. Или же когда это проделывал ученик, которому долгие годы не разрешалось рисовать ничего, кроме птичьих лапок. Или же когда фотограф сам поливал эмульсию на пластинки, а потом рассматривал перевернутое изображение на матовом стекле складной камеры.

Времена эти прошли. По всей видимости, они были плохие и неправильные, даже странно, что столько великих картин и фотографий было сделано именно тогда.

Но вот совсем еще недавно фотограф сам проявлял и печатал снимки, более того, для многих печать была чуть ли не главной составляющей творческого процесса.

Фотография без авторской печати — все равно, что музыка без исполнения. Негатив — это только ноты, а творческая печать — интерпретация исполнителя, часто даже не самого фотографа, а профессионала-печатника.

Работа с файлом после съемки — это тоже как бы печать, но то, что при обычной печати было невозможным (убрать дерево или человека), здесь легко и доступно. А значит, возможностей больше, больше соблазнов, и следовательно, больше греха, если под «грехом» понимать надуманные, невнятные фотографии в результате.

Проблема не в том, чтобы научиться виртуозно работать на компьютере. В конце концов, можно позвать на помощь специалиста. Проблема в другом — научиться видеть. Сначала видеть при съемке, а потом уже — увидеть, оценить результат при печати. Но видеть не изображаемое сквозь бумагу, не смысл запечатленного события или ситуации, а само изображение, причем видеть обобщенно, то есть забыв на время о самой ситуации или событии. А это не меньшее искусство, для многих даже более трудное, чем умение находить в реальности интересное, необычное и красивое.

Ну а человек, который никогда не видел, как на бумаге в проявителе возникает изображение, — все же не фотограф, а нажимальщик кнопок.

Что касается репортажной фотографии, в частности фотожурналистики, то она, чтобы выиграть соревнование с новыми средствами электронной коммуникации, имеет единственный шанс — стать более емкой и содержательной, более точной и, безусловно, более образной. По крайней мере, сегодня лучше верить в это, чем ждать конца фотографического света. Электронные СМИ дают новости в реальном времени, а фотография фиксирует всего один момент в прошлом времени. В этом ее слабость, но в этом же и сила, если момент этот неповторимо уникален, а кадр художественно организован и максимально выразителен.

Другой процесс — упрощение визуального языка в СМИ. Еще живо знаменитое «народ этого не поймет». С другой стороны, народ, листая популярный журнал, действительно хочет отдыхать.

Но вместе с тем есть и будут издания для думающих читателей, есть серьезные, аналитические статьи, им необходима настоящая, умная фотография, хотя сегодня, нужно признать, она не востребована в России, это объясняется низкой пока еще фотографической культурой и отсутствием специалистов-фоторедакторов.

На Западе многие говорят о кризисе репортажной фотографии, однако всякий кризис когда-нибудь заканчивается.

Интересно, что нечто подобное происходило с книгой, ей предрекали полное исчезновение в связи с появлением телевидения и развитием визуального языка (а сегодня к этому добавляется еще и компьютер). И что же? Ничего страшного не случилось — книга остается жить.

Но то же самое с уверенностью можно сказать и о фотографии.

Что бы ни случилось с фотографией в будущем, будет ли она цифровой, электронной или какой-то другой, независимо от этого вопросы организации изображения в кадре останутся самыми важными для фотографа или оператора камеры, если он будет так называться. Какой бы умной ни была его камера, она не решит самостоятельно всех тех задач, которые возникают и будут возникать всякий раз, когда человек смотрит на окружающий мир через видоискатель и решает, что «взять» в кадр, какие детали необходимы (и их следует выделить), а какие лишние (их желательно убрать или, по крайней мере, приглушить), сочетание каких именно деталей несет в себе смысл, как этот смысл усилить

или ослабить и прочее, и прочее. Решать это должен всякий раз человек, управляющий камерой, а для того, чтобы решить эти проблемы, он должен владеть композицией, которой посвящена в основном данная книга.

Книги, которые стоит читать

Для первого знакомства с фотокомпозицеи секомендуются книги Л. Дыко: «Основы композиции в фотографии», «Беседы о фотомастерстве», а также «Фотокомпозиция» (совместно с А. Головней).

Работа «Творческая фотография» Морозова — увлекательный рассказ о возникновении и истории фотографии.

Для тех, кто интересуется изобразительным искусством, советуем прочитать для начала «Искусство видеть» С. Даниэля, по вопросам композиции — «Композиция в живописи» М. Алпатова.

Самые важные вопросы теории изобразительного искусства изложены в исследовании Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

И, наконец, уже более сложная «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейма будет интересна психологам и искусствоведам. Это исследование в свое время произвело на автора огромное впечатление, некоторые идеи взяты из этого труда или возникли благодаря ему.

Самым настойчивым можно рекомендовать «Психологию искусства» Л. Выготского, а также статьи по философии искусства П. Флоренского. Эти работы настолько глубоки, что их можно читать всю жизнь.

Хороших изданий по фотографии, к сожалению, мало, если не считать тех, в которых рассматривается техника фотографии, рекламная или портретная съемка. Можно посоветовать первую, посвященную фотографии, главу из неувядающей книги З. Кракауэра «Теория фильма».

Психологам и социологам, интересующимся фотографией, стоит прочитать полемическую и умную «On Photography» американки Susan Sontag, к сожалению, не переведенную пока на русский язык.

Много интересного можно найти в статьях и работах человека, которого, без всякого сомнения, можно назвать одним из величайших умов в нашей культуре, — С. Эйзенштейна. Прежде всего это работы по композиции кадра и теории монтажа.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Автор выражает свою благодарность всем читателям, прочитавшим книгу и сделавшим свои замечания. Автор благодарит Л. Е. Гусева, взявшего на себя смелость издать, а потом и переиздать эту книгу, а также всех друзей, помогавших ему при подготовке нового издания, в особенности О. Г. Шляпникову, С. Л. Бобкова и А. В. Турусова. Особая благодарность В. А. Жарову, без которого книга не была бы написана, а также жене Елене, которая за те 20 лет, пока автор писал свою книгу, ни разу (ну, почти ни разу) не спросила, сколько ему за это заплатят.

SCAN BY NE QUID NIMIS

ЧАСТЬ 1
ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

Композиция — это независимая от изображаемого жизнь изображения. Это внутренний диалог, который ведут отдельные компоненты, диалог неслышный и не для всех видимый. Композиционное изображение живое, его можно уничтожить, если что-либо подвинуть или убрать совсем.

SCAN BY NE QUID NIMIS

SCAN BY NE QUID NIMIS

ВВЕДЕНИЕ
ФОТОГРАФИЯ КАК КОМПОЗИЦИЯ

«Композиция (лат. compositio) — сочинение, составление, связь.
В литературе и изобразительных искусствах — построение произведения, соотношение отдельных частей (компонентов) произведения, образующее единое целое».

Словарь иностранных слов

Любой фотографический аппарат имеет видоискатель. Как бы ни был он устроен, по сути, это прямоугольная рамка, которую фотограф держит перед глазом, выбирая кадр. Так же и художники применяют рамку при работе на пленэре. Что ищет художник, выбирая свой «кадр» в природе? Какую-то выразительную композицию, удачное сочетание деталей или цветов — все то, что стоит запомнить.

Конечно же, подавляющее большинство фотографов использует рамку видоискателя в качестве прицела, чтобы навести камеру на то, что их интересует. При этом ни фон, ни окружающие детали не принимаются во внимание. В английском языке слово shoot имеет два значения: стрелять и снимать.

Настоящая же работа с камерой совершенно другая — это строительство кадра, организация его. Фотограф стремится к тому, чтобы в кадр не попало ничего лишнего. Он обдуманно выбирает детали будущего снимка, ищет смысл в их сочетании и положении, компонует их, добиваясь выразительности, стремясь наполнить кадр вполне определенным содержанием. Композицию и выразительность художник находит также в самой реальности, но фотографу труднее, он не может синтезировать свою картину из отдельных наблюдений, а должен найти ее целиком.

Так работает фотограф думающий, творческий, понимающий, что фотография — это некое высказывание, смысл которого должен быть «прочитан» зрителем. Каждое высказывание, сообщение должно быть оформлено, организовано. К примеру, набор произвольных слов без правил грамматики и пунктуации не будет содержать практически никакой информации. То же самое касается и высказывания визуального — фотографии. «Форма — единственное, что делает их (визуальные сообщения — *А. Л.)* доступными разуму» (Р. Арн-хейм, 5 - 258). Поэтому главное в ней должно быть выделено (ударения, восклицательные знаки), ее части необходимо должны быть связаны (синтаксис), оно, высказывание, имеет начало и конец, значимая деталь подобна придаточному предложению и так далее.

А вот точка зрения великого фотографа: «Для меня форма давно уже неотделима от содержания. Именно форма является той пластической структурой, благодаря которой наши чувства и взгляды становятся конкретными и ощутимыми» (А. Картье-Брессон, 53).

SCAN BY NE QUID NIMIS

В любом сочетании объектов реальности глаз стремится отыскать организацию, какой-либо порядок, закономерность, будь то камни на земле, трещины в штукатурке, облака в небе или люди на улице. И более всего в том случае, когда это не сама безграничная реальность, а всего лишь изображение крохотной ее части на прямоугольнике фотографии.

Итак, можно утверждать, что фотографическому способу изображения присуща композиционность. Рамка видоискателя, рамка кадра на пленке, прямоугольный обрез бумаги — все это границы той части реальности, которая на фотографии изображена.

Включая в кадр определенные объекты и отвергая другие, определяя отношения между выбранными объектами, фотограф строит не что иное, как композицию, которая выражала бы нужный ему смысл. Рамка кадра — это граница, разделяющая важное и неважное, существенное для смысла и несущественное. Кадр — ограниченная вырезка из целого — сразу приобретает совершенно иной статус. Он выделен для рассматривания, для понимания, для сравнения частей и т. д. и т. п.

Перед нами особая реальность, время в ней остановилось раз и навсегда. Мы ищем смысл в случившемся.

Взяв в кадр две детали — портрет женщины в витрине и мужчину, склонившегося перед ней, фотограф тем самым обращает внимание на их схожесть (белые формы и их очертания). Выделенные из окружающего, на фотографии они взаимодействуют друг с другом определенным образом, вызывая к жизни вполне конкретные ощущения и ассоциации (илл. 1; см. также с. 73)*.

1**

Ограничение, сужение зрительного поля воспринимается как привлечение внимания к тому, что происходит, — не только буквально, но и на пластическом уровне. «Выделение материала на фото ведет к единству каждого фото, к особой тесноте соотношения всех предметов или элементов одного предмета внутри фото. В результате этого внутреннего единства соотношения между предметами или внутри предмета — между его элементами — перераспределяются. Предметы деформируются» (Ю. Тынянов, 41 - 335).

Однако простого включения деталей в кадр недостаточно для того, чтобы между ними пробежала искра смысла.

Во-первых, необходимо заставить глаз их заметить, а для этого детали должны быть выделены зрительно, чтобы они не потерялись среди других.

Во-вторых, нужно установить какие-то изобразительные отношения между ними, связать их определенным образом. Это заставит нас поверить в закономерность, неслучайность такого соединения, заставит искать и находить в нем смысл.

И, в-третьих, добиться целостности, завершенности композиции. Это особый, изолированный мир, который рамой начинается и рамой заканчивается, он не нуждается в том, что находится за ее пределами.

Все это усилит как тесноту соотношений, о которой говорил Ю. Тынянов, так и смысл этих соотношений, возможно, даже такой, который не просматривается в реальности и существует только в изображении.

---

* Страница, на которой эта фотография будет рассмотрена еще раз, но уже в другом качестве.

** Фотография без подписи — автора.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Рама — это знак картины как цельного замкнутого мира внутри, все необходимое и ничего лишнего. Это «...средство упорядочения и выразительности» (М. Шапиро, 45 - 142). Или точнее: «...все, что попадает в поле, ограниченное рамой, может быть воспринято и зачастую действительно воспринимается как изображение, как картина» (С. Даниэль,16 - 74).

Молодое искусство фотографии (160 лет не возраст для серьезного искусства) за время своего развития прошло довольно противоречивый путь. Сначала фотография изо всех сил доказывала, что она ничем не хуже живописи и графики. Появились нерезкие объективы, «благородные» методы печати и т. д.

«Считавшееся когда-то необходимым и совершенно оправданным "обволакивание" документальной натуры "оболочкой художественности", "радующей глаз" давно воспринимается как искусственность, надуманность, украшательство, совершенно не нужное репортажному снимку» (С- Морозов, 51).

2

Прошло время, появились новые материалы и камеры, возникла моментальная, репортажная фотография, бурно развивается искусство кино. Фотография перестает стыдиться своей документальной природы, наоборот, документальность становится первым и единственным ее достоинством. В начале XX века теоретики новой фотографии так стремились откреститься от живописи, что вместе с водой выплеснули и ребенка — язык изображения, основу всякого изобразительного искусства. И сегодня фотографию часто называют техническим искусством, не имеющим ничего общего с классическими, традиционными искусствами, помещая ее где-то рядом с искусством телевидения.

В XX веке фотография становится самым прогрессивным искусством. Живопись заимствует у нее многое из того, что не присуще ей самой. Современные художники широко используют фотографию в своих целях, правда, из всех ее возможностей выбирает чаще всего одну — протокольную фиксацию. Сюрреализм прямо обращается к фотографии. Отдельные течения в живописи, например, гиперреализм, буквально используют специфические средства фотографической выразительности.

Фотографию часто рассматривают с точки зрения ее технической природы, забывая о главном — конечном результате.

Конечный же результат всего фотографического процесса, каким бы он, этот процесс, ни был — это плоское изображение на фотобумаге, бумаге для принтера, мониторе, предназначенное для длительного рассматривания. Конечно, фотография — изображение действительности, реальности. Конечно, это самое близкое, самое точное ее отражение, самое «объективное», ибо реальность изображает как бы самое себя при помощи объектива. Все это правильно, все так.

Фотография — это действительно новое средство изображения реальности на плоской поверхности, гораздо в большей степени похожее на саму эту реальность, нежели живопись и графика. Похожее — да, но никак не тождественное. Это совсем не изображение собаки при помощи самой собаки (как считал С. Образцов). Собака в жизни и ее изображение на фотобумаге не только не совпадают во всем многообразии цветов, форм, запахов, осязательных, двигательных ощущений и всего прочего, но зачастую совершенно не похожи. Изображение собаки, знак собаки, иногда с трудом поддается расшифровке (илл. 2). Говорить о тождественности объекта и изображения, о слепке с натуры, о буквальном переносе реальности на фотобумагу нет никаких оснований.

Черно-белое изображение, лишенное цвета, — точно такая же условность, как графика. Интересно, что иной рисунок или

чертеж дает гораздо более точное представление о предмете, чем фотография. Например, чертеж показывает его внутреннее устройство. В подлинность фотографии, пусть самой плохой технически, мы верим больше. Практически всегда мы можем отличить фотографическое изображение от нарисованного. И все же мера условности, зазор между изображаемым и изображением, имеется и в фотографии. Там, где есть такая условность, существует пространство для творчества и искусства.

Итак, фотография — это плоское неподвижное изображение. Уже только поэтому она воспринимается в некотором отношении так же, как плоские рисунок или картина. Этому способствует опыт восприятия современным человеком всего нарисованного или написанного красками. Иногда зрителю в каком-то смысле просто безразлично, чем создано изображение: фотоэмульсией, карандашом или красками. При этом, безусловно, имеется специфика восприятия фотографии, но касается она, главным образом, самого поверхностного ее слоя — сугубо информативного.

Если же взять следующие уровни: пластический, художественный, образный, —то отличие это становится еще меньшим и в меньшей степени влияет, скажем, на восприятие цельности изображения, точности отношений или поэтичности метафоры. Изображение нарисованное и полученное фотографически воздействует одинаково, если речь идет о восприятии формы.

Поверхностный, информативный или фабульный уровень восприятия имеется и в живописи. Кстати говоря, многие зрители дальше него и не пробираются. Парадокс в том, что о картине часто говорят «как фотография», а о фотографии — «как картина».

Фотография может быть картиной, а нечто написанное красками — картиной не быть. Фотография со всеми своими отличиями — такое же плоское и неподвижное изображение реального мира, как и произведения графики или живописи.

«Фотография — это то, чем становятся живопись, композиция, пластический ритм, геометрия, размещенные в считанных долях секунды» (А. Картье-Брессон, 50 - 8).

А потому фотографическая композиция при всех своих отличиях имеет ту же природу восприятия, что и композиция в изобразительном искусстве.

И все же не всякая чисто фотографическая ситуация возможна в живописи. Фотография — это событие, длящееся всего один момент. Поэтому разного рода случайные совпадения в ней не просто реальны, но в отдельных случаях не лишены смысла.

Фотограф может найти такую точку (лечь на пол или влезть на шкаф), что губы одного человека в какой-то момент будут касаться уха другого, хотя в реальности ничего такого не происходило, это результат одноглазого видения объектива. И на снимке получится, что первый как будто шепчет что-то второму на ухо.

Отметим, что в живописи такое просто недопустимо, это было бы большой натяжкой. Живопись изображает длительное, если не вечное, поэтому понятие «момент» в живописи не распространяется на отрезок времени в одну сотую секунды, это не ее диапазон.

Фотографию можно называть или не называть искусством специальным, особенным, техническим или каким угодно другим, это дела не меняет. Фотография была и остается прежде всего изображением на плоскости с теми же особенностями психофизиологии восприятия. Первые десятки лет фотография училась у живописи и слепо ей подражала. И только впоследствии, осмыслив свой собственный путь, фотография смогла перенять у изобразительного искусства то, что для нее наиболее органично. У фотографии свой язык и своя композиция.

В какие-то времена в живописи использовалось всего несколько композиционных схем — композиция в овале, треугольнике

SCAN BY NE QUID NIMIS

и тому подобное. Живую, не придуманную композицию художники искали в природе.

Леонардо да Винчи предлагал «...новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Рассматривай стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, самым различным образом украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме; с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола: в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь.

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз и посмотреть на пятна на стене, или на пепел костра, или на облака, или на грязь, или на другие подобные же места, в которых, если хорошенько их рассмотреть, найдешь удивительнейшие находки...» (25 - 88).

3. Анри Картье-Брессон «Инь и Янь в течении японской реки»

Но разве не тем же самым занимается фотография с ее вечными поисками всего необычного и значимого в реальности, с ее уникальной способностью находить выразительность в одном остановленном мгновении? Фотография не просто тяготеет к композиции, она предоставляет фотографу практически неограниченные возможности для самого настоящего композиционного творчества.

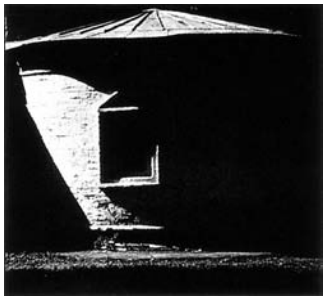
И в целом фотографию можно представить как визуальную энциклопедию композиционных форм, спонтанно возникающих и разрушающихся в окружающей нас зримой реальности (илл. 3).

Всякая ли фотография имеет композицию? Если под композицией понимать осмысленное расположение материала, имеющее вдобавок определенные цели (гармония, цельность, содержательность), тогда случайное, непредсказуемое расположение деталей в подавляющем большинстве фотографий никак не может называться композицией.

Композиция — это совершенно определенная организация изображения в кадре, организация, которая решает некую сверхзадачу. Поэтому в большинстве случаев правильнее говорить о компоновке.

Компоновка — распределение предметов и фигур в кадре — решает более простую задачу заполнения плоскости изображения, элементарное выделение главного, равновесие компонентов.

Некоторые снимки имеют кажущуюся композицию — когда линии, тональные формы случайно образуют некий геометрический узор, претендующий на выразительность. Это как бы псевдокомпозиция — тот случай, когда подобный сюжет может быть решен композиционно, но над ним надо работать и работать, одного случайного кадра недостаточно (илл. 4).



4. Валерий Родин

А возможна ли антикомпозиция, то есть нарушение всех и всяческих общепринятых правил? Конечно, но если нарушение композиции оправданно и приводит к новому смыслу, то это тоже композиция! Другого языка у художественной фотографии просто нет. Часто отказ от композиции обманчив, ведь говорят, что изобразить хаос, беспорядок можно только композиционными средствами, а диссонанс обнаруживается благодаря существованию гармонии.

Например, в живописи была невозможна композиция, когда вертикаль делит «кадр» ровно пополам. И был кто-то, кто впервые построил таким образом фотокадр. Сегодня мы привыкли к такому построению.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Так что иногда фотограф осознанно отказывается от каких-то композиционных норм или правил во имя новой выразительности. То есть, отказавшись от общепринятых приемов, он открывает свои, новые приемы, которые, если фотограф талантлив, со временем станут нормой. Так и в литературе периодически появляются писатели, которые пишут «неправильно». Понятно, что это нарушение не ради разрушения, но ради созидания.

(Примечание 1)

5

Вообще же основной закон композиции таков: композиция зависит от сюжета и задачи. В каждой новой работе необходимо открывать новые композиционные приемы, которые сработают только в этом случае и бесполезны для всех остальных.

Очень редко бывает и так, что композиция складывается как бы сама собой, почти без участия фотографа. Пример: случайный спуск затвора. Лучший пример: когда фотограф перезаряжает пленку и прощелкивает несколько кадров. Иногда эти незапланированные первые кадры на пленке бывают просто удивительными, хотя фотограф не видел, куда был направлен аппарат и, естественно, не мог даже предположить, что получится в результате (илл. 5).

(Примечание 2)

Или другой вариант: фотограф следит за какой-то частной деталью, но никак не за целым. Вообще говоря, следить за целым почти не реально, например, в кадре десятки людей, оценить выражение лица главного героя в центре кадра и одновременно с этим фазы движений прохожих на дальнем плане физически невозможно.

Но вот негатив проявлен, и — о чудо! — все складывается одно к одному, и выражение лица поймано, и второстепенные персонажи работают так, что лучше не придумаешь.

Эта композиция, этот кадр созданы самой реальностью и, по сути, являются игрой природы. Точно так же морской прибой иногда оставляет на песке удивительную «картину» из камней, воды и пены, которую, впрочем, тут же уничтожает. Может быть, на счастье, на берегу находится фотограф, который снимает свою девушку, выходящую из воды. Так вот он-то и запечатлеет совершенно случайно тот неповторимый узор на песке. А потом, когда будет печатать, отрежет 5 узор и оставит девушку.

И, наконец, последний вариант: фотограф снимает осмысленно, отбирает. Даже в этом случае ему нужно сделать сотни, если не тысячи кадров, чтобы выбрать из них, если повезет, уникальный. Во-первых, оценить картинку сразу, за те доли секунды, которые отпущены фотографу, практически невозможно, для этого нужно несоизмеримо большее время. А во-вторых, сама природа может создать нечто такое, что гораздо выше, умнее, тоньше, чем уровень понимания самого лучшего фотографа. Одно дело, если такой кадр зафиксирован на пленке, и потом, через длительное время, будет оценен по достоинству, не обязательно даже самим автором. А другое, если фотограф пропустил такой подарок судьбы, не снял его или же снял и выкинул как неудачный или ни на что не похожий.

Фотограф снял своих близких, деда и бабку, на память, для себя. Получилось, однако, то, чего он не мог предположить и поначалу сам не оценил — фотография удивительной силы, размышление о жизни и судьбе. Больше такого случая в его жизни не было (илл. 6; см. также с. 237).

Элементарная композиция (например, выделение главного) необходима, конечно, репортажной фотографии, в частности, фотожурналистике. Но так ли необходима

SCAN BY NE QUID NIMIS

ей композиция, так сказать, в полном объеме, с ее тонкими отношениями гармонии, соразмерности и пропорциональности, единства и цельности, со всем богатством ее нюансов?

Конечно, совершенство композиции первоначально несвойственно было фотографии. Ее задача информировать и документировать. Необходимость в композиции возникла потом, когда фотография решила доказать, что она не хуже живописи и может создавать «картины», чем она довольно долго и занималась.

Впоследствии фотография объявила главными своими ценностями документальность и точность изображения, и композиция вновь оказалась ненужной. Многим композиция в фотографии казалась и сегодня кажется чем-то необязательным, вроде украшения на платье.

6. Николай Смилык

«Чем объективно точнее передает картина или скульптура действительность, тем ничтожнее она в художественном отношении, потому что действительность, как бы красива она ни была, художественностью быть не может», — писал «Вестник фотографии» в 1912 году (48 - 10).

В самом деле, откуда в реальности законченная композиция, кто и когда ее видел, пока фотография не доказала нам и самой себе, что такое возможно? И фотография сделала это, она нашла художественность в действительности, не копируя больше приемов живописной композиции. Времена прямого подражания живописи или графике прошли. И сегодня, наоборот, можно обнаружить картины, которые по сути своей, по видению гораздо больше похожи на фотографии, чем на живописные полотна (илл. 7 -10).

Взгляд мальчика в «объектив» на первой картине, ракурсное увеличение рук на второй, несвойственное живописи положение столба в центре третьей, и, наконец, полная документальность городского пейзажа в четвертой, — все это принадлежит именно фотографии.

Непосвященный зритель во все века оценивал произведение художника с точки зрения его «похожести», «точности» рисунка или «живого» изображения деталей. Отсюда и легенда о воробьях, которые пытаются клевать нарисованный виноград.

От ложной задачи похожести живопись освобождалась веками (хотя бывали и ре-

7

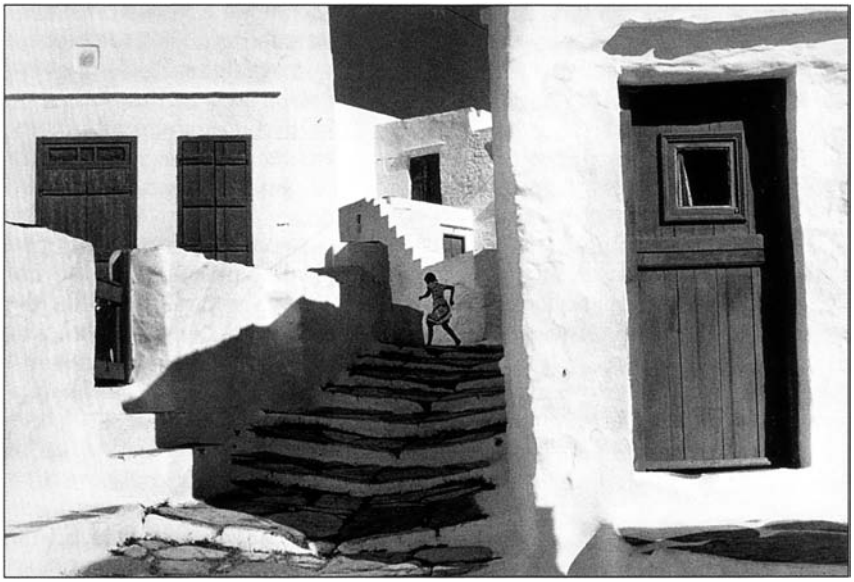
8

9

10

цидивы — изобретение центральной перспективы, которая как раз и направлена на создание идеальной иллюзии трехмерного пространства картины). И, как считают многие, помогла ей в этом фотография в конце XIX века. Это чисто техническое изобретение, аттракцион вроде кинематографа в его начальный период, со временем преодолело свой комплекс неполноценности и, сумев обратить собственные врожденные недостатки в достоинства, стало чуть ли не центральным искусством XX века.

Похожесть, точность во всех деталях перестали считать достоинством живописца. Живопись отказывается от буквальной схожести. Кроме того, она вновь после веков господства центральной перспективы вернулась к видению двумя глазами, оставив одноглазое зрение фотографии.



11. Анри Картье-Брессон

На первый взгляд, искусство не является чем-то необходимым или обязательным в практической жизни. К тому же зачастую оно ставит перед собой буквально неразрешимые задачи: выражение духовного содержания, чувства, мысли или идеи. И в этом истинная его цель. Живопись, вместо того чтобы правильно и красиво изображать предметы, «развеществляет изображаемое» (И. Фолькельт, 11-61) или изображает не сами предметы, а зачем-то «дырки» между ними — контрформы.

Но способна ли фотография на это? Конечно! И тому есть множество примеров. Притом что фотография в целом остается средством документации и выполняет служебную роль, малая ее часть — фотография художественная — именно этим и занимается.

Она находит совершенную композицию там, где ее найти очень трудно, — в реальности. И если композиция — это душа искусства, то художественная фотография также имеет душу, а потому способна выражать духовные ценности и быть подлинным искусством (илл. 11; см. также с. 180).

SCAN BY NE QUID NIMIS

ОТСТУПЛЕНИЕ 1
ОБ УСТРОЙСТВЕ ГЛАЗА

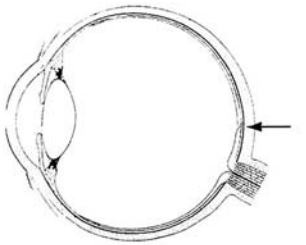
Отросток мозга. Процесс видения и распознавания зрительных образов очень сложен, далеко не все еще ясно ученым, многие вопросы ждут своего решения по сей день. Но одно можно сказать наверняка: видим мы глазами, а осмысливаем увиденное мозгом. Глаз — это часть мозга, выдвинутая вперед. Зрение возможно только при наличии быстродействующего анализатора, способного ориентироваться во всем случайном и избыточном, что доставляет глаз, распознавать в этом знакомые очертания, формы и расположения, извлекать из своей памяти существенные признаки, сопоставлять их всякий раз со вновь встретившимся объектом. Этим (и не только) занимается хозяин глаза — человеческий мозг.

Глаз, к примеру, как и всякая собирающая линза, дает на сетчатке перевернутое изображение окружающего. В свое время это открытие ошеломило ученых. Почему же в таком случае мы не видим мир вверх ногами? Однажды провели такой эксперимент. Человеку надели очки с оборачивающими призмами, и мир для него стал с ног на голову. Но уже через несколько дней все вернулось на свои привычные места. Когда очки сняли — ситуация повторилась. Толь ко время возвращения к норме заняло теперь уже несколько часов.

Когда-то исследователи думали, что позади глаза сидит этакий маленький человечек-гомункулус и сообщает о картине, разворачивающейся перед ним. Позднее возникло предположение, что сам мозг компенсирует каким-то образом перевернутое изображение и все становится на свои места. На самом деле, конечно, это не так, ведь в мозгу человека нет экрана, на котором нервные импульсы от отдельных рецепторов строили бы действительное изображение объектов реального мира. Мозг анализирует изображение на сетчатке, но используемые для этого процессы носят отнюдь не оптический характер. Нервные импульсы мозг получает в виде электрических сигналов, действие его, скорее, напоминает работу компьютера, только невообразимо сложной и пока не известной людям конструкции. Более того, возможно, мозг получает информацию именно в момент смены картинки.

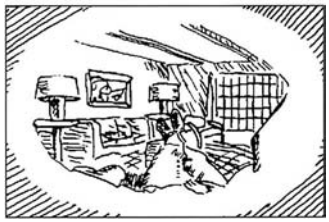
Самый совершенный фотоаппарат. Среди всех приборов, созданных человеком по образцу какой-то части человеческого тела, нет большего подобия, чем сходство

между глазом и фотоаппаратом. Хотя изобретатели аппарата не копировали буквально устройство глаза.



12

Английский ученый Дж. Уолд пишет, что за истекшие годы многое стало понятным в области зрения благодаря фотоаппарату, но мало в фотографии благодаря глазу. Сегодня каждый школьник знает, что глаз подобен фотоаппарату. И в том и в другом случае линза проецирует перевернутое изображение на светочувствительную поверхность — пленку в фотоаппарате и сетчатку в глазу. Глаз, как и фотоаппарат, регулирует количество поступающего света при помощи диафрагмы (диаметр зрачка). Оба имеют внутреннюю поверхность, поглощающую рассеянный свет. Глаз фокусирует изображение при помощи изменения кривизны хрусталика в отличие от смещения объектива при наводке на резкость в фотоаппарате.



13

В условиях малой освещенности фотограф переходит на более чувствительную пленку, при этом зернистость значительно возрастает, а качество изображения ухудшается. Глаз переходит от колбочкового зрения к палочковому. Острота зрения также уменьшается. Колбочки меньше по размерам, каждая из них связана с мозгом отдельным волокном зрительного нерва, а более грубые палочки «подключены» к мозгу большими группами. Возбуждение палочек дает ощущение только нейтрально серого цвета. Цвета в темноте мы различаем плохо. Кроме того, желтый хрусталик отсекает ультрафиолетовую часть спектра, то есть работает как фильтр.

Центральная ямка сетчатки имеет размер меньше булавочной головки, примерно 0,5 мм (илл. 12, показана стрелкой), на ее долю приходится угол меньше 3 градусов при общем угле зрения 160 градусов (илл. 13; поле зрения левого глаза, виден кончик носа). Зато центральная ямка состоит из одних только колбочек, что позволяет различать самые мелкие детали. Собственно, взглянуть на какой-то предмет и означает повернуть глаз так, чтобы изображение попало на центральную ямку. Иногда различают конус четкого видения (2-3 градуса) и зрительный конус относительно четкого видения.

Наши глаза находятся в движении постоянно, и то, что секунду назад было расплывчатым, в следующее мгновение может стать отчетливым. Неподвижным глазом с расстояния 4 метров можно было бы одномоментно рассмотреть только часть лица встречного человека, а человека целиком — с расстояния 48 метров, настолько мала центральная ямка резкого видения.

Известно также, что в каждый отдельный момент внимание наше может быть сосредоточено только на одной малой части всего поля зрения. Все же остальное, так называемое периферийное зрение, имеет в сознании совершенно другой статус. Так мы слышим зачастую шум многих голосов, но воспринимаем всего один разговор, нас интересующий.

В чем глаз значительно превосходит светочувствительные материалы, — это в способности к обнаружению самых малых источников света. Тут он не имеет себе равных. Если пробыть полчаса в полной темноте, глаза адаптируются к ней и даже едва видимый источник света обнаружат моментально. Для самой чувствительной пленки при этом потребуется как минимум двухчасовая выдержка, то есть свет от слабого источника в течение двух часов будет суммироваться фотоэмульсией. Порог раздражения палочек, которыми мы видим ночью, позволяет разглядеть обыкновенную свечу с расстояния нескольких десятков километров.

Точно так же незаменим глаз, когда речь идет о сравнении двух цветов, о нахождении отличий в их насыщенности и оттенках. Не зря ученые называют глаз самым совершенным оптиком. Ничто, ни один существующий прибор не может сравниться с ним в чувствительности и надежности.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Непростительные ошибки. Но, как ни странно, глаз, это великое творение природы, можно легко обмануть. И лучший пример тому — зрительные иллюзии, ошибки нашего видения. Эти явления известны очень давно, однако до сих пор нет ясного понимания причин их возникновения в том или ином случае. По всей видимости, в спор вступают несколько каких-то противоположных стимулов, и глаз не в состоянии сделать однозначный выбор.

Что вы видите на рисунке Е. Рубина — вазу или два профиля (илл. 14)? Присмотритесь повнимательней: поочередно появляется то одно, то другое, смысл картинки как бы переворачивается, пульсирует. Глаз никак не может решить, что же является в этом случае фигурой, а что фоном позади нее.

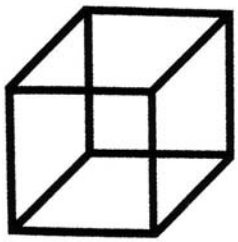
14

Куб Неккера дает иллюзию, связанную с неоднозначным восприятием пространства (илл. 15). При наблюдении фигура сама собой «переворачивается», одна объемная проекция сменяется другой. Мозг пробует оба варианта, не останавливаясь окончательно ни на одном из них.

Еще одна иллюзия Рубина. Глаз не в состоянии увидеть оба профиля в одной плоскости. Мы видим только один из них, а второй при этом становится фоном и уходит назад (илл. 16).

Все эти иллюзии зрения, а также великое множество других доказывают несовершенство нашего зрения, его исключительную внушаемость.

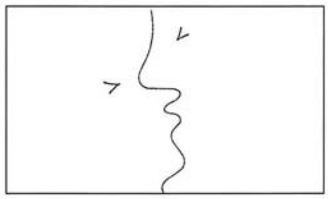
С другой стороны, это несовершенство, эта готовность глаза быть обманутым, дает нам возможность воспринимать объемно не только реальный мир, но и его изображение на плоскости. Восприятие плоского изображения как трехмерного по праву можно назвать одной из удивительнейших иллюзий, свойственных человеческому зрению.



15

Черная фигура на рисунке лежит в плоскости бумаги и вместе с тем имеет третье измерение, воспринимается в воображаемом пространстве (илл. 17).

(Примечание 3)



16

«Любая картина представляет собой перцептивный парадокс. Ведь всякий предмет является самим собой, и только картины имеют двойную природу и поэтому они — единственный в своем роде класс парадоксальных объектов. Никто, кроме человека, не способен создавать (а может быть, и воспринимать) картины и любые другие символы», — пишет психолог Ричард Грегори (14 - 8). И еще: «...но объект, видимый на картине, находится не там, 14 где воспринимается плоскость картины, и при этом имеет совсем иные размеры и совсем иной объем» (14 - 57).

Рассмотрим илл. 18. Возникает ощущение наклонной поверхности земли, а плоскость страницы остается на месте. Изображение, ограниченное рамой, как бы уходит в глубину, получает третье измерение. Но в то же время мы прекрасно осознаем, что это иллюзия: перед нами страница книги, а не окно, за которым простирается уходящая вдаль поверхность.

«Картины ведут двоякое существование. Прежде всего — это объекты как объекты, узоры на плоских листах бумаги, но в то же время глаз видит в них и совсем другие предметы. Узор состоит из пятен, линий, точек, мазков или фотографического зерна. Но эти же самые элементы складываются в лицо, дом, корабль среди бурного моря.

17

Картины — уникальный класс предметов, потому что они одновременно видны и сами по себе, и как нечто совсем иное, чем просто лист бумаги, на котором они нарисованы. Картины парадоксальны. Никакой объект не может находиться в двух местах одновременно, никакой объект не может быть одновременно двухмерным и трехмерным. А картины мы видим именно так. Картина имеет совершенно определенный размер и в то же время она показывает истинную величину человеческого лица, здания или корабля. Картины — невозможный объект», — утверждает Р. Грегори (14 - 35).

Для того чтобы использовать кажущуюся глубину в фотографических снимках, научиться управлять ею, необходимо разобраться в причинах возникновения иллюзии пространства, понять, что заставляет глаз видеть плоское изображение объемным.

Очень важно отметить принципиальное отличие между восприятием пространственно неоднозначных оптических иллюзий, в которых мы видим попеременно то одно, то другое изображение, и восприятием картины. В случае картины мы одновременно (что очень важно) воспринимаем и плоскость носителя (холст, фотобумага), и предметы в пространстве.

В нас существуют как бы два различных восприятия реальности. Одно зрительное, чувственное, подсознательное. А второе, наоборот, сознательное, логическое.

В случае восприятия плоского изображения (картины или фотографии) можно считать объективным именно зрительное восприятие. Оно показывает то, что буквально изображено на картине: плоские геометрические фигуры, тональные и цветовые пятна. Логическое же восприятие видит в этих фигурах и пятнах не только трехмерное пространство, но и совершенно реальных людей, деревья, дома и облака. А если картинка воспринимается неоднозначно, виновато не зрительное восприятие, а сознание, которое не может найти выход из создавшейся ситуации, и потому или принимает оба варианта, или чаще всего один, ошибочный.

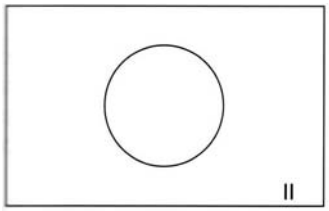
18. Виктор Трубленков

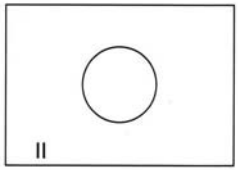
Эти два восприятия как Инь и Янь, они не могут друг без друга, хотя чаще всего противоречат одно другому и находятся в постоянном конфликте, предлагают просто несовместимые варианты. Иногда берет верх Инь-восприятие, иногда Янь; в каких-то случаях они приходят к компромиссу, в других противоречия между ними настолько глубоки, что приводят к непреодолимой двойственности восприятия, к зрительной иллюзии.

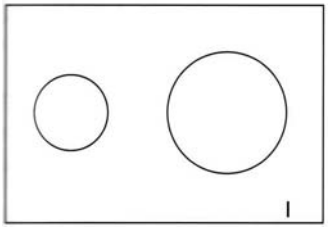
Зато вместе оба эти восприятия дают нам ту сумму ощущений, которую мы испытываем, воспринимая ту или иную зрительную модель на плоскости, в частности, картину. А конфликт между ними часто становится основой содержания такого изображения.

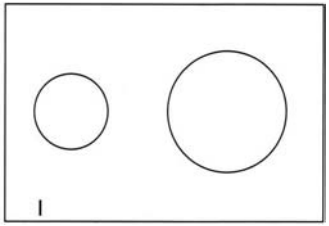
. Глаз только предоставляет зрительную информацию мозгу, а тот ее опознает и делает заключение о природе и свойствах видимых объектов, а также об их расположении в пространстве. Во многих случаях мозг корректирует полученную информацию, в частности, это касается размеров очень далеких или очень близких объектов, их формы и удаленности. Так что бывает, глаз воспринимает одно, а мозг «видит» совершенно другое.

И в реальности иногда возникает неоднозначность восприятия, зрительные иллюзии. Однако именно при восприятии плоского изображения неоднозначность изначально заложена в самой его природе: оно одновременно и плоское и пространственное.









19

20

Можно предложить эффектную демонстрацию иллюзорной глубины плоского изображения. Возьмем простейший случай: две окружности, большая и маленькая. Допустим, что маленькая в действительности такая же, как большая, но находится дальше и потому уменьшена. Нельзя ли в этом случае определить ее «настоящее» положение в пространстве?

Будем полагать, что большая окружность находится в плоскости листа I. Возьмем лист II и нарисуем на нем окружность такого же размера (илл. 19).

Теперь показывающий опыт отходит с листом II назад, а зрители сравнивают размеры малой окружности на листе I и окружности на листе II вдали, пока они не станут равными (илл. 20).

При заданных на рисунке размерах кажущееся, иллюзорное удаление окружности из плоскости рисунка назад равно примерно расстоянию от рисунка до зрителя.

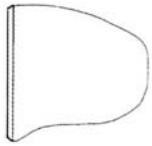
Этот простой опыт показывает, насколько сильна иллюзия третьего измерения при восприятии плоского изображения. А возникает она, естественно, как результат нашего опыта видения удаленных предметов в реальном пространстве.

(Примечание 4)

SCAN BY NE QUID NIMIS

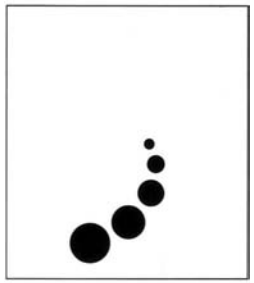
ГЛАВА 1
ФЕНОМЕН КАРТИНЫ ПЛОСКОСТЬ И ПРОСТРАНСТВО

Изобразительная плоскость. Поверхность прямоугольного листа бумаги — белая и чистая, на которой еще ничего не изображено — неоднородна в силу нашего прежнего опыта восприятия всевозможных картин. Мы воспринимаем ее как пещеру, центральная часть которой более всего удалена от нас, края же сходятся к плоскости самой бумаги, прикреплены к раме (илл. 21). Все происходит так, как будто миллионы изображений, виденных ранее, оставили свой след на изобразительной плоскости.



21

Самый маленький кружок на первом рисунке воспринимается как очень удаленный, потому что находится в наиболее далекой части изобразительной плоскости (илл. 22). Тот же кружок на втором рисунке не так удален, он близок к раме, то есть к плоскости бумаги (илл. 23).



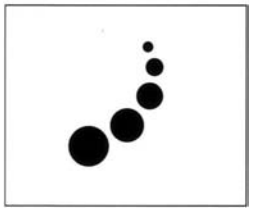
22

Уже указывалось, что рама — это знак картины. Изобразительная плоскость — такой же знак, ибо, являясь просто поверхностью бумаги, одновременно зрительно воспринимается и как некое пространство, как прозрачная среда.

Вертикаль и горизонталь — основные факторы пространственного опыта человека — должны входить в изобразительную плоскость, чаще всего это границы плоскости. Сама же плоскость — обычно прямоугольник.

Вертикаль — это образ нашего вертикального существования на поверхности земли, это незримые гравитационные линии.

Горизонталь — линия, соединяющая центры зрачков глаз человека: «...направления по горизонтали обозначают мир собственных действий человека; в известном смысле все направления по горизонтали уравнены между собой и образуют плоскость, равномерно простирающуюся во все стороны» (Р. Арнхейм, 3 - 27). Вертикаль и горизонталь — это некая система отсчета, относительно которой заданы все остальные направления.



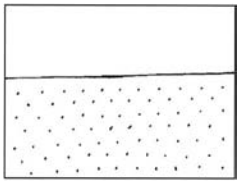
23

Вертикаль выражает состояние действия, преодоления силы притяжения, горизонталь — покой, нечто длящееся. Неравноценно левое и правое (об этом дальше), неравноценен верх и низ изобразительной плоскости.

«Свойства верха и низа, вероятно, связаны с вертикальным положением нашего тела и направлением силы тяжести, а также, возможно, усилены нашим опытом видения земли и неба» (М. Шапиро, 45 - 146).

SCAN BY NE QUID NIMIS

Где-то вдали угадывается линия горизонта, от нее к нижнему краю рамы простирается горизонтальная плоскость земли, плоскость рисунка становится пространством (илл. 24).



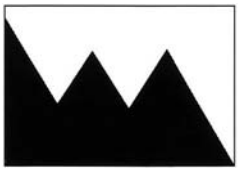
24

Картинка перевернута, но все равно нижняя часть воспринимается как «земля», а верхняя — как «небо» (илл. 25, 26). И даже дорога на «небе» не помогла (илл. 27).

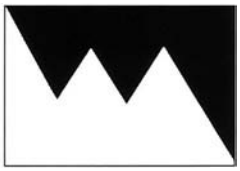
Это, конечно, восприятие сознания. В основе его наш повседневный зрительный опыт. Логически белое внизу ближе, а зрительно — дальше.

Круг явно движется, падает вниз (илл. 28). Круг спокоен, неподвижно лежит на «земной» поверхности (илл. 29).

Рама задает формат изображения — горизонтальный, вертикальный или квадратный. Сильно вытянутый горизонтальный формат читается последовательно как текст, одного движения глаз часто недостаточно, чтобы охватить всю картину. Необходимо и движение головы, то есть к зрительному восприятию прибавляется осязательно-мускульное.



25



26

Горизонтальный формат скорее повествовательный, вертикальный соответствует активному действию. Самая активная линия в прямоугольнике — это, безусловно, диагональ, она наиболее динамичная.

Любая линия, любая фигура, помещенная в изобразительную плоскость «подобна камню, брошенному в пруд» (Р. Арнхейм, 4 - 28). От камня идут круги по воде, отражаясь от берега (рамы), они образуют сложную интерференционную картину. Но еще более сложную картину мы получим, если бросим в «пруд» изобразительной плоскости два камня, волны от каждого из них взаимодействуют — это напоминает силовое электрическое поле.

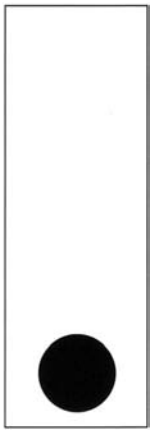
27

К примеру, два черных круга в плоскости могут зрительно притягиваться друг к другу или, наоборот, отталкиваться. Эти силы воспринимаются реально, их можно сравнить, то есть измерить (илл. 30, 31).

Психологи в связи с этим говорят о наличии перцептивных (зрительных) сил, действующих на какую-либо фигуру или между фигурами в изобразительной плоскости.

Конечно, эти силы воображаемые, мы же ощущаем определенное беспокойство в расположении кругов, чувствуем их стремление изменить положение на более спокойное, устойчивое. Другие вопросы, связанные с изобразительной плоскостью и ее свойствами, будут рассмотрены дальше.

28



29

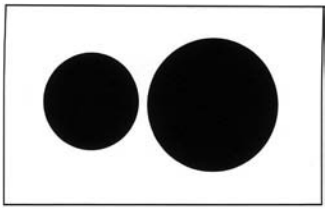
Основы восприятия. На фотографии, которая состоит, на первый взгляд, из хаотически расположенных пятен, все же есть нечто узнаваемое (илл. 32). Почти все, с большим или меньшим трудом, увидят на ней пятнистую собаку в характерной позе. На снимке специально убраны все полутона, чтобы собака слилась с фоном, состоящим из таких же черных пятен. И все же глаз достаточно легко распознает знакомый объект. Каким же образом происходит это узнавание, ведь от собаки здесь практически ничего не осталось?

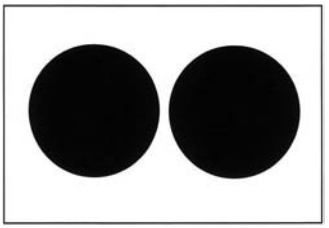
Может быть, мы видели такую же фотографию в полутоновом варианте и вспомнили ее сейчас? Или за свою жизнь встретили столько пойнтеров, что способны рисовать их с закрытыми глазами? Быть может, нас специально тренировали в решении картинок-загадок типа «найдите собачку»? Именно что тренировали (мы не в состоянии смотреть долго на фиксированную точку, изображение на сетчатке все время обновляется), с самого рождения некий шутник развлекает нас подобным образом. Десятки, сотни раз в секунду глаз поставляет мозгу все новые и новые картинки. И в каждой — загадка. Вы видите существо с четырьмя ногами и вытянутым туловищем. Мозг мгновенно решает — собака! «Скорее бежать, она может укусить». Но почему не кошка, не корова, не движу-

щаяся игрушка-робот, почему такой однозначный и определенный ответ, да еще в долю секунды?

Как мы можем в любой конкретной собаке, а их сотни видов и миллионы особей, распознать собаку вообще, по каким признакам нам это удается? Что здесь играет большую роль, прошлый зрительный опыт или способность мозга мгновенно перебрать тысячи признаков, отличающих собаку, пусть даже совершенно неизвестной породы от других животных или предметов?

«Эй, что там такое? Камень, мешок, корень? Похоже на теленка. Нет, не теленок, телята так не лежат. Но что же это такое? Начнем с начала: ног — раз, два, три, четыре, хвост один, уши торчат. Ага, кошка! Нет, у кошки хвост длинный и пушистый. Да и глаза в темноте блестят»... Но разве можно успеть даже не проговорить, а хотя бы продумать все это за тот миг, за который у мозга уже готов стопроцентный ответ? Невозможно себе это представить, иначе человека давно бы уже съели дикие животные.





30, 32

Подобный анализ проводится бессознательно, незаметно. Даже думать человек может в этот момент о другом. Г. Гельмгольц писал, что психическая деятельность, в результате которой мы воспринимаем определенный объект, находящийся перед нами в определенном месте и обладающий определенными признаками, есть, в общем, не сознательная, а бессознательная деятельность.

32

«В сущности, нашим органам чувств предметы доступны лишь в очень малой степени. Ведь ощущаются не предметы как таковые, а мимолетные зрительные формы, дуновения запахов... Получая тончайшие намеки на природу окружающих объектов, мы опознаем эти объекты и действуем, но не столько в соответствии с тем, что непосредственно ощущаем, сколько в согласии с тем, о чем догадываемся» (Р. Грегори, 14 - 9).

Пример тому — быстрое чтение, которому специально обучаются люди, постоянно работающие с книгой. При быстром чтении глаз не прочитывает строку слово за словом, а схватывает ее мгновенно всю целиком (для этого смотреть надо в центр строки). В этом случае глаз по каким-то очень скупым приметам — двум-трем буквам, длине слова, контексту и прочему — сразу распознает знакомое слово или же группу слов и складывает из них готовую фразу. Периферийное зрение не прочитывает слова в начале или конце строки, а только опознает их.

«По всей вероятности, восприятие заключается в том, чтобы опознать настоящее с помощью сведений, накопленных в прошлом» (Р. Грегори, 14 - 80).

В обычной жизни мы редко разрешаем глазу побездельничать: праздно и подолгу поразглядывать узор на коре дерева или причудливый рисунок листьев. Зрение используется для более важных вещей: оно сигнализирует об опасности, распознает намерения других людей или дорогу домой по нескольким хорошо знакомым зрительным ориентирам.

В жизни мы воспринимаем реальность кусками, ищем смысл, не останавливаясь на нюансах. В конце концов, если на вас бежит человек, так ли уж важно, что на какой-то момент распростертые руки и полы пальто делают его похожим на птицу? Главное — он бежит и сейчас или обнимет, или ударит.

Потому так изысканна пища для глаз, которую дает нам фотография, ее можно рассматривать сколь угодно долго и находить при этом все новые и новые подробности.

Восприятие пространства. Вы хотите взять яблоко на столе. Мышцам руки послан приказ сократиться, корпус уже клонится вперед, сжимаются пальцы. Но стойте, не схватит ли рука воздух, измерил ли кто-то предварительно расстояние до яблока? Да, зрение превосходно решает и такие пространственные задачи, благодаря чему мы ориентируемся в трехмерном мире.

SCAN BY NE QUID NIMIS

«Глаза проникают в будущее, потому что сигнализируют об удаленных предметах» (Р. Грегори, 14 - 12).

Мы подошли вплотную к интересующей нас проблеме: каким образом в процессе видения определяется степень удаленности предметов, как глаз воспринимает пространство? Собственно проблема заключается в том, что сетчатку в первом приближении можно считать плоской. Так что удаленность, как таковая, непосредственно глазом не фиксируется. А, кроме того, ведь любое изображение на сетчатке соответствует бесконечному числу возможных расположений предметов в пространстве. Модель корабля в метре от нас и сам корабль в километре от нас будут «нарисованы» хрусталиком одинаково, в одном размере. Но как же в таком случае мы получим информацию о расстоянии?

Чаще всего указываются следующие признаки.

Аккомодация хрусталика — изменение его толщины благодаря мышечным усилиям, возникающим в глазу. Действует до 2-3 метров.

Конвергенция глаз — сведение их осей при разглядывании предмета на определенном расстоянии. Действует до 10-12 метров.

Бинокулярная диспарантность — стереоскопический эффект за счет наличия двух глаз.

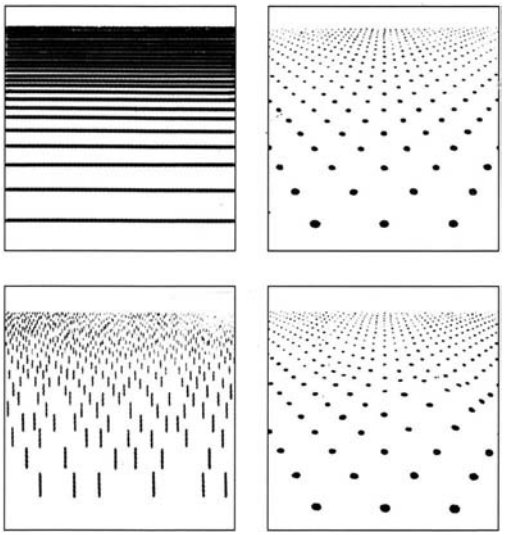
Параллакс движения, этот эффект проявляется, когда наблюдатель или сам предмет движется и изображение на сетчатке меняется соответствующим образом.

Проделайте следующий опыт. Закройте один глаз и попытайтесь дотронуться рукой до какого-нибудь предмета. Почти наверняка это удастся не сразу. Бинокулярное зрение изобретено природой как самый точный инструмент для определения удаленности.

Но все эти признаки работают только на близких расстояниях. При увеличении рас стояния до объекта нужны другие признаки удаленности.

Однако и картину мы рассматриваем обычно с расстояния 1-3 метров. В этом случае часть перечисленных признаков перестает работать, а другие «видят» картину совершенно плоской.

Указанные механизмы служат мозгу для измерения расстояния до объекта. Но что же заставляет нас воспринимать глубину пространства? Ведь одного взгляда, допустим, на поверхность моря достаточно, чтобы ощутить его безграничность, безмерную протяженность.



33-36

Было высказано предположение, что трехмерное пространство создается постепенным уменьшением зрительно воспринимаемых свойств поверхности (перцептивными градиентами). Меняться могут как размеры однородных предметов, так и интервалы между ними, а также цвет, яркость, освещенность или отчетливость текстур. На рисунке приведены примеры некоторых поверхностей. Все они воспринимаются как уходящие вдаль, а в последнем случае различается даже небольшое возвышение в одном месте и углубление в другом (илл. 33 - 36).

«Возможно, что трехмерность мира связана с восприятием уходящих в глубину плоскостей, особенно плоскости земли. А основа такого восприятия — изменение плотности текстуры, например травы на земле. Такое равномерное изменение плотности — градиент плотности — является основным источником информации о наклоне поверхности», — пишет И. Рок (36 - 78).

Пространство в плоскости. Итак, все перечисленные признаки удаленности становятся бесполезными, когда глаз рассматривает плоское изображение. В этом случае, скорее всего, нечто совсем другое заставляет нас видеть пространство в изображении. При восприятии картины или фотографии имеет место удивительный парадокс — мы прекрасно осознаем их двухмерность, но в то же самое время они выглядят трехмерными.

Если картину рассматривать одним глазом через искусственный зрачок (малое отверстие в черном листе бумаги), впечатление глубины становится наиболее сильным. Кстати, так поступают иногда знатоки живописи.

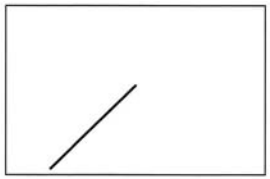
Значит, картина сама по себе должна содержать информацию, которая является убедительным признаком глубины. Таким образом, мы подходим к понятию «изобразительные признаки» глубины картины. Эти признаки выступают на первый план, когда, например, вместо настоящего пейзажа мы рассматриваем его фотографию. Это, конечно, не исключает определенной роли изобразительных признаков глубины при восприятии реального пейзажа наряду со стереоскопическим эффектом, аккомодацией глаза, конвергенцией и параллаксом движения.

Рассмотрение изобразительных признаков глубины мы будем проводить на простейших примерах, стараясь каждый раз избегать наличия в одном рисунке нескольких признаков.

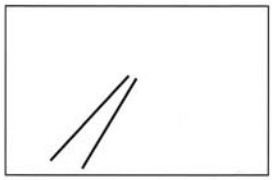
Отрезки на илл. 37 мы воспринимаем лежащими в плоскости рамки (листа бумаги), а другой отрезок (илл. 38) видится уходящим в глубину. Каждый, глядя на илл. 39, скажет, что это дорога, уходящая вдаль. Сходящиеся на плоскости прямые вызывают впечатление двух параллельных, уходящих в глубину.

Собственно этот закон линейной перспективы описал еще Леонардо да Винчи. Параллельные в реальности линии проеци-

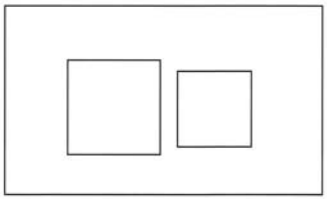
37



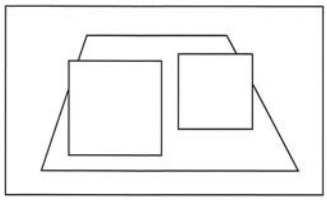
38



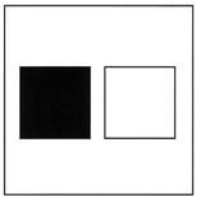
39



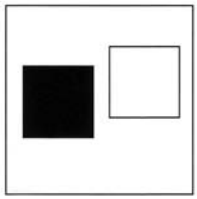
40



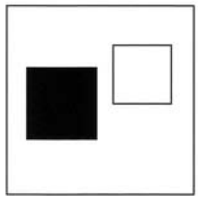
41



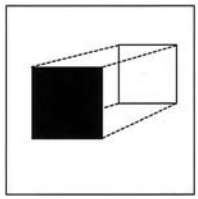
42



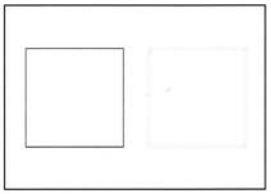
43



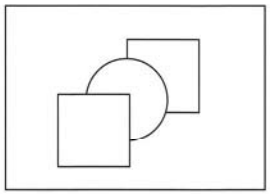
44



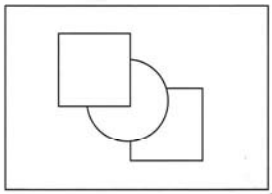
45



46



47



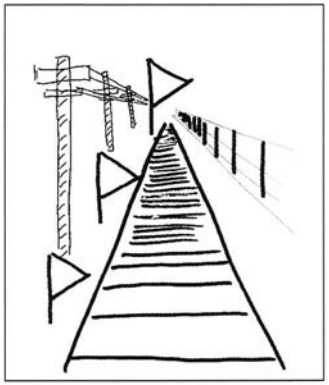
48

49. Геннадий Бодров

эуются на сетчатку как линии, сходящиеся з некоторой точке. Эта точка располагается на горизонте. Однако, строго говоря, отсюда еще не следует, что изображение сходящихся линий на плоскости должно вызывать эффект глубины пространства. Речь опять-таки идет об иллюзии нашего восприятия.

Изображение, в котором присутствуют признаки перспективы — это модель, знак воображаемого пространства. Причем пространство это мы воспринимаем логически. А зрительное восприятие, в частности, бинокулярное зрение, однозначно говорит о том, что перед нами плоский лист бумаги.

«Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружавшие, со своими удалениями кажутся уходящими в глубь стены, на которой вызвана к жизни такая картина посредством трех перспектив, то есть: уменьшением фигур тел, уменьшением их величин и уменьшением (ослаблением. — *А. Л.)* их цветов. Из этих трех перспектив первая происходит от глаза, а две другие произведены воздухом, находящимся между глазом и предметами, видимыми этим глазом», — пишет великий Леонардо (25 - 92).



50

Квадрат справа кажется нам более удаленным (илл. 40). Это вторая часть закона линейной перспективы: уменьшение размеров равновеликих предметов также дает впечатление удаленности.

Причем на илл. 41 пространство выражено значительно сильнее, впечатление усилилось за счет расположения квадратов на воображаемой горизонтальной плоскости, уходящей в глубину.

(Примечание 5)

Еще одна иллюзия, закон тональной перспективы: более светлые предметы воспринимаются как более далекие. Важно отметить, что других признаков глубины на чертеже нет, квадраты равны по величине и отличаются только тем, что один светлее, а другой темнее (илл. 42). Опять-таки по мере накопления признаков эффект удаленности значительно усиливается (илл. 43-45).

51. Валерий Самарин

(Примечание 6)

И еще одна иллюзия, аналог замечания Леонардо о размывании контуров далеких предметов. Это возрастающее с расстоянием обесформливание мелких деталей в результате ухудшения остроты зрения и воздушной дымки. На илл. 46 изображение нерезкого квадрата кажется глазу более удаленным.

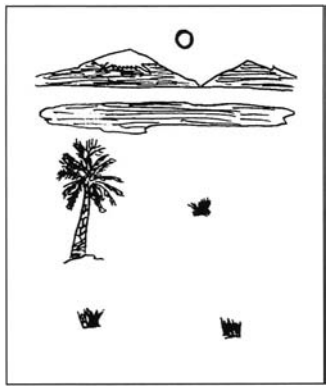
Глубина резко изображаемого пространства в фотографии чаще всего ограничена, — это свойство оптики. В живописи почти всегда резко изображены все планы, что совсем не обязательно в фотографии, где часто резкостью выделяются предметы только одного плана, в отдельных случаях резким будет не главное, а второстепенное. В целом этот эффект соответствует ограниченной способности глаза видеть одинаково отчетливо разно удаленные предметы в реальном пространстве.

Мы в этой книге не рассматриваем вопросов, связанных с цветом, но стоит упомянуть о «воздушной перспективе», как назвал ее Леонардо. С увеличением расстояния до предметов цвета делаются менее насыщенными, видимая окраска предметов изменяется к голубой части спектра.

Может быть, самый сильный признак глубины — заслонение (или перекрытие). Расположенный ближе предмет заслоняет, перекрывает часть другого, находящегося дальше. Именно так мы воспринимаем пространственные отношения на илл. 47. А теперь расположение предметов видится совсем иным (илл. 48). Если на первом рисунке предметы стоят на горизонтальной плоскости, которой в действительности не существует, то на втором они как бы повисли в воздухе.

Иногда заслонение — единственный признак глубины. Иначе в этой зрительной каше просто не разобраться (илл. 49).

И еще один существенный признак глубины — светотень. Свет и тень создают свое пространство и делают это весьма убедительным образом. Отброшенные тени красноречиво говорят нам о форме горизонтальной поверхности и окружающих предметах. Собственные тени дают возможность буквально осязать предметы, почувствовать их форму и объем, определить их взаимное расположение.



52

Даже если сам источник света не включен в кадр, характер распределения светотени, то, что мы называем эффектом освещения, все равно дает нам впечатление пространства картины, наполняет это пространство материальной средой, воздухом, таит в себе огромные выразительные возможности.

Четко очерченные тени от источников, которые с некоторым приближением можно считать точечными: солнце, искусственные источники света без отражателей, лампа-вспышка и так далее, при определенных условиях дают линии, сходящиеся в глубину, то есть создают перспективу.

Все указанные нами изобразительные признаки глубины составляют один важнейший фактор — перспективу. Об их эффективности говорит следующий рисунок (илл. 50). Хотя флажки вдоль железной дороги изображены строго одинаковыми, глазу они кажутся увеличивающимися, причем последний достигает просто гигантских размеров. А дело все в том, что три флажка помещены на рисунке, построенном по законам перспективы, что и дает сильное ощущение пространства. Сходящиеся линии полотна, забора, постепенное уменьшение размеров одинаковых предметов, наличие на горизонте точки схода, — все эти признаки глубины вступают в противоречие с отсутствием перспективных изменений указанных флажков. Иллюзия оказалась сильнее здравого смысла![*]

53

На рисунке с железной дорогой заслонение присутствует неявным образом. Одинаковые по размерам флажки заслоняют неодинаковые куски фона. Отсюда и возникает кажущееся увеличение дальнего флажка.

Итак, мы перечислили важнейшие изобразительные признаки перспективы, которые способствуют пространственному восприятию любого плоского изображения, в том числе и фотографии. Все указанные приемы передачи пространства являются следствием нашего зрительного опыта восприятия реального пространства, и все они вызывают иллюзию третьего измерения в двухмерном фотоснимке.

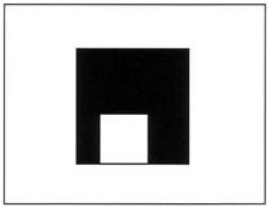
Зная и умело пользуясь изобразительными признаками глубины, творческий фотограф по-своему организует пространство, добивается большей или меньшей его протяженности, сжатости, деформации (илл. 51). Можно представить себе фотографии, в которых автор сознательно устранил перспективу или даже построил перспективу обратную.

Способ передачи пространства, конечно, зависит от задачи, которую ставит перед собой фотограф. В этом смысле законы перспективы никак не догма, распространяющаяся на все случаи жизни. Следовать этим законам нужно творчески. А для этого и нужно знать их в совершенстве и свободно использовать в своих снимках те или иные изобразительные признаки глубины или, наоборот, бороться с ними.

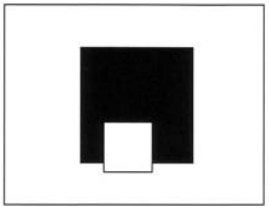
[*] Можно настроиться на плоскостное (обобщенное) восприятие рисунка. Тогда флажки одинаковы. А можно воспринимать рисунок именно пространственно, тогда «далекие» флажки увеличиваются. Рисунок условен, поэтому плоскостное восприятие не побеждено окончательно.

SCAN BY NE QUID NIMIS

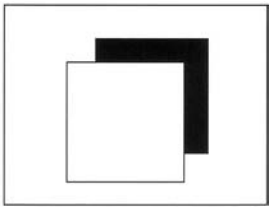
Плоскость без пространства. Теперь приведем интересный пример изображения, в котором ни один из указанных изобразительных признаков глубины не работает. Мы не можем решить, что на рисунке ближе, а что дальше. Поэтому он и воспринимается абсолютно плоским, чему помогает фактура бумаги (илл. 52).



54



55



56

Интересно, что и эту картинку можно сделать объемной, но для этого придется уничтожить носитель изображения — саму бумагу. Это можно сделать, например, следующим образом: нарисовать такой же рисунок на стекле. Или же повторить его светящейся краской и рассматривать в темноте. Изображение станет пространственным, рисунок оживет. В этом случае разум подскажет нам, что озеро дальше, чем пальмы, горы дальше пальм, но дальше всего, конечно, солнце.

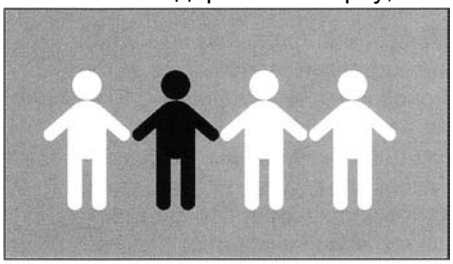
57

Обратная перспектива. Все бинокулярные признаки удаленности, дарованные природой человеку, отказываются работать при восприятии плоского изображения. Проблема «ближе — дальше» и «как далеко» решается при помощи других признаков, существующих в самом изображении, — изобразительных признаков глубины.

В реальности изобразительные признаки перспективы присутствуют далеко не всегда и чаще всего, наоборот, мешают друг другу.

Сильная линейная перспектива: уменьшение размера ступенек, сходящиеся линии ведут нас в глубину снимка (илл. 53). А тонально однородная поверхность вогнутой стены слева и, главное, «близкие» ветви деревьев сверху, все эти нарушения перспективы создают своеобразную игру в пространство.

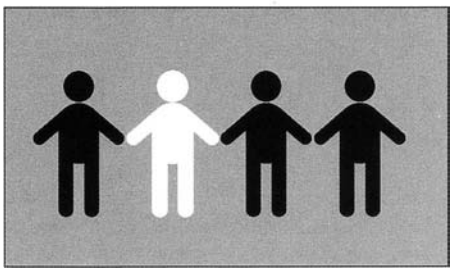
Видимая реальность не всегда подчиняется законам Леонардо. При съемке на улице фотограф не может сказать, чтобы все люди в темном подошли поближе, а в светлом — ушли подальше. Точно так же нельзя поставить на место белое здание, загораживающее большое темное, или сделать снег на переднем плане темнее. Так что случаи нарушения тональной перспективы встречаются на каждом шагу. В жизни они носят случайный характер, картинка все время меняется, нарушения распадаются и возникают в другом месте.



58

На фотографии же подобные нарушения имеют совершенно другой характер хотя бы потому, что здесь изображение неизменно, белое и черное никогда больше не поменяются местами. Эффект тональных нарушений в фотографии настолько силен, что мы можем говорить о проявлении обратной перспективы.

В изобразительном искусстве обратная перспектива используется наравне с другими, иногда сознательно конструируется художником (расходящиеся линии вместо сходящихся и прочее). В фотографии такое практически невозможно, зато часто встречается случаи нарушения других законов перспективы, в частности, тональной.



59

Разумом мы отлично понимаем, что белое в самом деле ближе, чем черное, и почему оно оказалось ближе, но зрительное ощущение говорит об обратном. Белая фигура воспринимается как более удаленная, как отверстие в черном (илл. 54 - 56).

Никаких других признаков глубины, кроме изобразительных, у нас в этом случае нет. В результате возникают конфликты зрительного и логического восприятий, которые иногда достигают силы иллюзии.

(Примечание 7)

Обычно такие конфликты разрешаются в виде воображаемого движения. Какая-то черная фигура имеет стремление зрительно двигаться (выступать) вперед, а светлая фигура, наоборот, — отступать назад. Ощущение это, естественно, подсознательное, разум не допускает возможности реального движения или хотя бы мысли о движении. Однако впечатление остается, и впечатление этого кажущегося движения очень сильное и убедительное (илл. 57-59, а также 54-56).

Уточним еще раз, что при восприятии реального мира конфликт, вызванный разнообразными нарушениями тональной перспективы, значительно слабее, он кажется временным, незначительным или отсутствует вообще.

Снимок В. Филонова — не простое противопоставление мальчика и старика как «молодости» и «старости». Его содержание не настолько банально, искать смысл нужно в сильнейшем эффекте обратной перспективы, (илл. 60; см. также с. 223). Мальчик находится перед стариком, а зрительно воспринимается как вырезанное в темном фоне отверстие. В этой метафоре и спрятан смысл фотографии. Белая фигура нереальна, она находится одновременно как бы и спереди и сзади.

60. Владимир Филонов

Какое-то напряжение исходит от черного коврика на стене. Кажется, сейчас он взмахнет крыльями и... произойдет что-то страшное. Причина та же — обратная перспектива. Зрительно коврик движется вперед (илл. 61).

Следует отметить, что иногда встречаются случаи нарушения линейной перспективы, например, линии вместо того, чтобы сходиться, расходятся. Вот такой пример (илл. 62). Интересно, что если перевернуть снимок, все станет на место. Тонально снег на переднем и дальнем планах лежит в одной плоскости.*

61 . Виктор Витман

62. Неизвестный автор*

* Мы приносим свои извинения всем, чьи фотографии остались неподписанными.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Организация пространства — одна из важнейших задач фотографа, в ней заключены огромные выразительные возможности. Пространство может быть глубоким или уплощенным, просторным или уютным, ограниченным или бесконечным, открытым или непроницаемым, привычным или нереальным, дискретным или непрерывным, развивающимся по диагонали или сжатым, как пружина.

Было бы наивным предполагать, что объектив с его центральной перспективой сам по себе нарисует во всех случаях перспективу правильную и глубокую. Конечно, это не так, да и не всегда она необходима, именно глубокая и правильная. Вполне возможно, что параллельные линии на снимке не будут сходиться, тональности предметов переднего и заднего планов не выстроятся, более светлые заслонят темные и так далее.

Бывает и так, что на снимке не только отсутствует задний план, но нет и среднего, то есть снимок состоит из одного переднего плана. И это фронтальная поверхность, параллельная изобразительной плоскости. Где зрительно будет находиться такая плоскость, зависит в данном случае от цвета паспарту. Можно выдвинуть ее вперед (белые поля паспарту и серая плоскость; илл. 63), можно отодвинуть назад (серая плоскость на черном паспарту; илл. 64), а можно закрепить на листе (серое на сером фоне, илл. 65).

63

64

65

SCAN BY NE QUID NIMIS

66

Прямой угол между стеной и землей угадывается, но тонально не подтвержден. Возникает конфликт, и на этом конфликте основано содержание снимка.

SCAN BY NE QUID NIMIS

67

Тот же прием применен и в этой фотографии. Стена дома и тротуар тонально образуют одну большую плоскость, по которой будто ползут эти люди (см. также с. 297).

SCAN BY NE QUID NIMIS

68

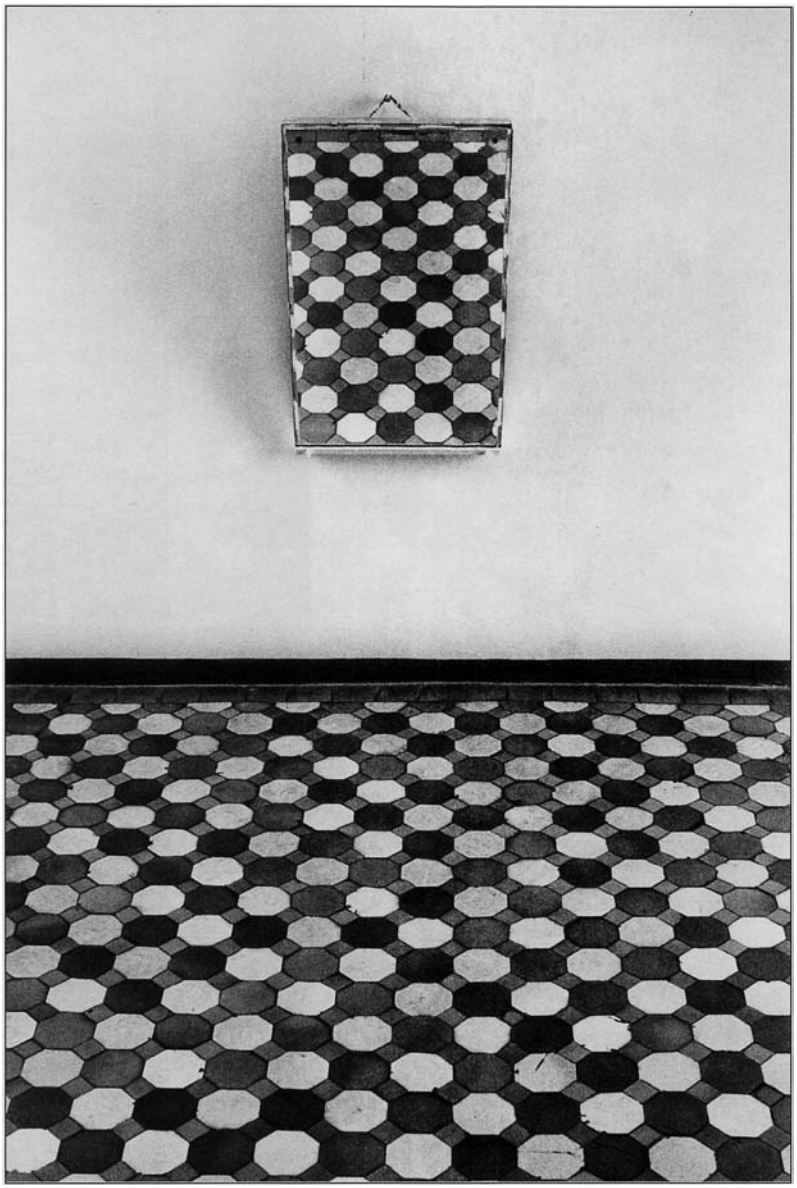
Прием усложнен. Реальная геометрия поверхности стены противоречит изображению. Пространство возникает, рождается из плоскости на наших глазах.

SCAN BY NE QUID NIMIS

69

В подавляющем большинстве фотографий сильная перспектива создается только одним изобразительным средством. Здесь это сходящиеся линии дорожки. В то же время поверхность земли практически плоская за счет одинаковой тональности переднего и дальнего планов (см. также с. 115).

SCAN BY NE QUID NIMIS



70. Анатолий Черей

Поскольку зеркало на стене не отделено от нее рамой или тенью, оно смотрится как дыра в этой стене, а изображение в зеркале, наоборот, вырывается из стены вперед. На заднем плане мы получаем кусок переднего, который к тому еще и повис над ним в воздухе. Это напоминает палиндром вроде «аргентина манит негра», передний план становится задним, а задний — передним.

SCAN BY NE QUID NIMIS

71

Главная составляющая в пространстве этой фотографии — черные провалы еще не занятых ниш колумбария. Черные квадраты агрессивны, они выступают вперед из плоскости изображения, а белые, наоборот, отступают в глубину.

SCAN BY NE QUID NIMIS

72. Геннадий Бодров

Часто встречаются фотографии, в которых перспектива ощущается в отдельных участках изображения, где возникают своеобразные ходы в глубину, которые в отдельных случаях приводят глаз к чему-то важному. Активные линии в левой части снимка приводят глаз к смысловому центру — могиле (см. также с. 80).

SCAN BY NE QUID NIMIS

73

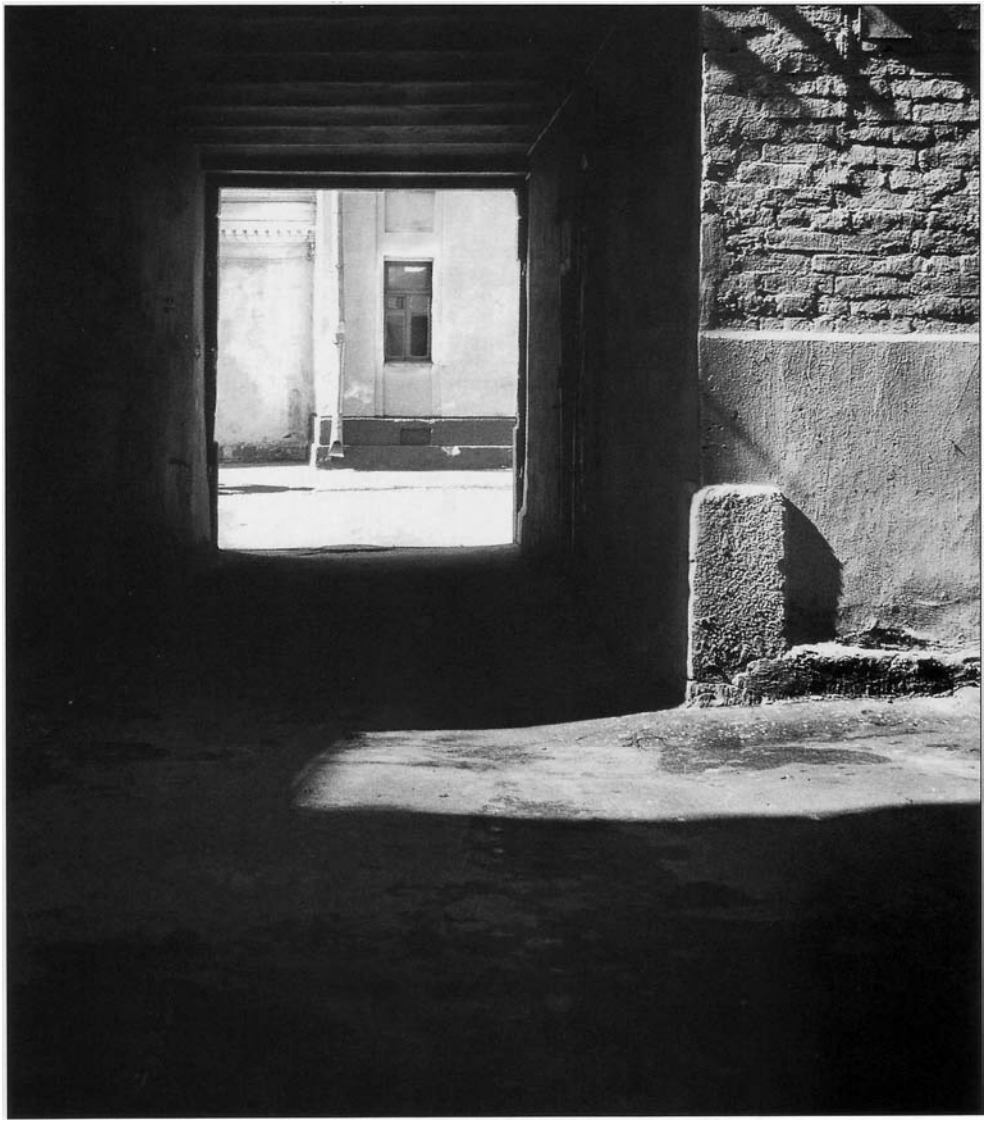
Огромная светлая газета на переднем плане заслоняет темный фон и, главное, — читателя в черном. Это пример обратной тональной перспективы (см. также с. 128).

SCAN BY NE QUID NIMIS

74

В этой фотографии нет ни одного признака линейной перспективы. Глубокое пространство возникает за счет контраста светлой стены и черного провала слева. Зрительно провал выступает, а логически отступает (см. также с. 138).

SCAN BY NE QUID NIMIS



75

Глубокую перспективу в данном случае создает сильный тональный контраст между планами, при этом черная форма совершенно плоская (см. также с. 106).

SCAN BY NE QUID NIMIS

76. Юджин Смит

Эту известную фотографию обычно называют «Дорога в Рай». И действительно, дети идут из Тьмы к Свету. Глубокое пространство создается одной только тональной перспективой без единого признака линейной (см. также с. 83).

(Примечание 8)

SCAN BY NE QUID NIMIS

77

Одинаково светлый в нижней и верхней части кадра асфальт логически уходит вдаль, а зрительно встает дыбом и становится фронтальной плоскостью-задником за человеком кепке, который устроился в этом «небе» и пересчитывает мелочь в своем кошельке.

SCAN BY NE QUID NIMIS

78

Еще более убедительный пример обратной перспективы. Светлая полоса земли снизу зрительно уходит назад, а черные массы деревьев и могил, наоборот, движутся на нас. Если перевернуть снимок, обобщенно это будет черный лес на переднем плане и небо над ним (см. также с. 236).

SCAN BY NE QUID NIMIS

79. Ляля Кузнецова

В этой совершенно замечательной фотографии особенно выразителен черный провал под навесом. Из него как актеры в театре возникают (логически выступают, а зрительно отступают) цыганка с детьми, колеса повозки, тюки с вещами, — вся неустроенная и такая романтичная цыганская жизнь.

SCAN BY NE QUID NIMIS

80. Андре Кертеш

Слева уголок мастерской художника, справа за порогом лестница, коридор, это как бы мир обыденной реальности, к искусству отношения не имеющий.

Но красота приходит к художнику из внешнего мира (или, наоборот, исходит из его мастерской и преобразует мир вокруг). Кусочек верхней ступеньки становится одним из листьев букета в вазе, перила начинаются от угла вешалки и переходят потом в тень вазы на столе, нижняя ступенька продолжается под столом. Практически каждая линия, каждая геометрическая фигура проникает из одного пространства в другое, имеет в нем отклик, а главное — это так похоже на картину хозяина мастерской Пита Мондриана! Трудно найти среди мировых сокровищ другую такую композицию, столь же гармоничную и красивую. Разве только зимний мотив В. Бишофа (см. с. 243).

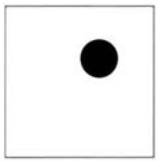
SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 2
РАВНОВЕСИЕ

Зрительное равновесие. Достаточно одного взгляда на илл. 81, чтобы заключить — черный диск какой-то беспокойный, он плохо себя чувствует в этом положении, стремится перейти в другое, более спокойное, более приятное положение внутри квадрата (приятное не ему, конечно, а глазу).

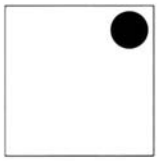
Положение на илл. 82 еще более беспокойное, теперь диск как будто сжат, напряжен.

Важно отметить, что это умозаключение сделано на основании «чувства глаза», а не «мысли мозга». Глаз мгновенно ощутил неправильность, напряженность взаимного расположения квадрата и диска.



81

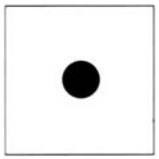
«...Каждый акт восприятия представляет собой визуальное суждение. Иногда думают, что суждение — это монополия интеллекта. Но визуальное суждение не является результатом интеллектуальной деятельности, поскольку последняя возникает тогда, когда процесс восприятия уже закончился. Визуальные суждение — это необходимые и непосредственные ингредиенты самого акта восприятия. Видение того, что диск смещен относительно центра, есть существенная, внутренне присущая часть зрительного процесса вообще.



82

Так как напряжение имеет величину и направление, оно может быть представлено как психологическая "сила"» (Р. Арнхейм, 4 - 24).

Центр квадрата — точка, не обозначенная на чертеже, зато это часть его структуры. «Хорошее» расположение здесь единственное — диск в центре квадрата (илл. 83). В центре все силы находятся в состоянии равновесия, и диск, наконец, успокаивается. Определить это положение можно двумя способами: двигать диск внутри квадрата или же квадрат (рамку) относительно диска.



83

Равновесие — устойчивое положение уединенной фигуры в раме — результат взаимодействия этой фигуры с рамой (илл. 84). Причем рамка в данном случае выступает как конкретная фигура, имеющая свои размеры и формат.

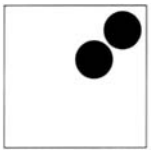
«Визуальная модель содержит в себе нечто большее, чем только элементы, регистрируемые сетчаткой глаз... каждая визуальная модель динамична» (Р. Арнхейм, 4 - 27).

84

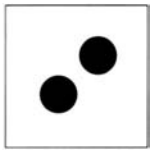
Если в квадрат поместить два диска (илл. 85), взаимодействовать будут не только сам квадрат с каждым из них, но и диски между собой. Можно найти положение равновесия, как на илл. 86.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Точно так же любые фигуры, помещенные в рамку, взаимодействуют не только между собой, но и с рамкой. Все компоненты в рамке должны быть распределены таким образом, чтобы в результате достигался эффект равновесия. Хотя, конечно, и это правило не универсально. В каких-то случаях мы сознательно нарушаем зрительное равновесие, чтобы добиться определенного эффекта.



85

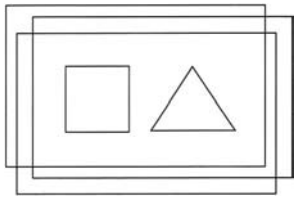


86

Отсутствие равновесия воспринимается как конфликт, а наличие равновесия как снятие этого конфликта, как примирение перцептивных сил.

Равновесие возникает в результате взаимодействия двух или нескольких компонентов с рамкой. Из этого вытекает, что, во-первых, если рамки нет и фигуры расположены на бесконечной плоскости, говорить о равновесии бессмысленно. И во-вторых, сочетание фигур будет уравновешенным при одном положении рамки и не будет — при другом.

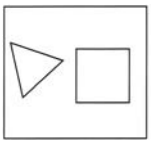
Перемещая достаточно большую рамку по горизонтали, мы добиваемся равновесия расположения фигур в рамке вдоль горизонтальной оси (илл. 87).



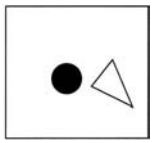
87

Физическое, реальное равновесие и равновесие зрительное часто не совпадают. Застывший в прыжке спортсмен на снимке может быть зрительно уравновешен, хотя о реальном равновесии в этот момент не может идти и речи.

Стремление к равновесию вызывается нашим неосознанным желанием обнаружить в компоновке фигур определенную организацию, необходимую для комфортного восприятия, организацию ясную и, прежде всего, устойчивую, то есть не случайную. Компоненты закреплены на своих местах, ни один не выказывает желания изменить свое положение на более стабильное — это и есть необходимое глазу равновесие.



88

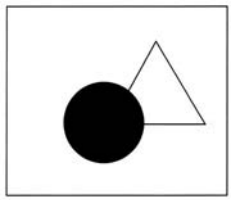


89

Причем равновесие — только первый шаг к такой организации, компоненты могут быть лишены какой-либо согласованности, единства. Но тем не менее и их требуется уравновесить (илл. 88).

Самая устойчивая организация — это, естественно, симметричное расположение двух одинаковых компонентов в рамке.

Ну а в случае компоновки из разных по форме, тону или размерам компонентов равновесие — единственное средство хоть как-то ее упорядочить, чтобы она приобрела устойчивость, не казалась случайным сочетанием несоединимых частей и могла существовать в рамке как законченное целое (илл. 89).



90

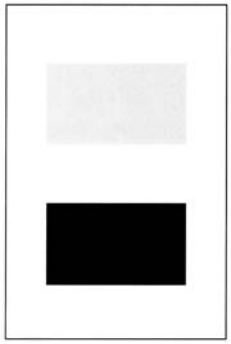
Так что можно сказать, что равновесие — это расплата за отказ от симметрии.

И опять же: «Ни один рациональный метод не является более удобным, чем интуитивное чувство равновесия, которым обладает человеческий глаз» (Р. Арнхейм, 4 - 32).

Как и физическое тело, всякая имеющая границы визуальная форма (одна фигура или сочетание фигур) обладает центром тяжести. Его можно определить, передвигая рамку относительно указанной формы до совпадения ее центра тяжести с центром рамки. Это и обеспечит равновесие формы в рамке (илл. 90).

Следует уточнить, что достижение равновесия по горизонтальной оси рамки отнюдь не означает, что оно имеет место и для вертикальной ее оси. У равновесия по вертикали другая природа, она связана с наличием гравитационных сил. В этом смысле всякая компоновка фигур имеет верх и низ и может быть уравновешена только в этом ее положении.

Нижняя часть компоновки обычно более тяжелая, поэтому светлую фотографию на полосе журнала или на выставке размещают над темной, а не под ней (илл. 91).



91

Как хищно мужчина навис над своей партнершей, кажется сейчас он ее раздавит (илл. 92), а теперь ничего страшного, просто они танцуют (илл. 93).

В редких случаях, когда равновесие имеет место одновременно по двум осям, горизонтальной и вертикальной (и когда

других указаний на низ и верх, вроде неба или земли, нет), компоновка одинаково устойчива во всех своих положениях. Такую картину или фотографию можно повесить на стену как угодно: вверх ногами или боком. Это может быть какая-нибудь абстрактная картина или же снимок, сделанный с верхней точки.

92. Алгирдас Пилвелис

Зрительный вес. Для равновесия существенны зрительно воспринимаемые факторы: цвет, размер, положение, важность — все это объединено в одном понятии «зрительный вес».
Вес компонента возрастает пропорционально его расстоянию от вертикали, проведенной через центр рамки (илл. 94). Это напоминает правило рычага, известное из физики.

Так что при определении равновесия рисунка или фотографии можно облегчить себе задачу: вырезать из бумаги черный треугольник и приложить его к рамке в середине нижней стороны. Тогда у нас действительно получится какое-то подобие весов, на которых мы взвешиваем две половинки изображения, левую и правую (илл. 95-97). Так что фактически мы ищем равновесие между левой и правой половинами изображения в рамке. Иногда равновесие называют балансом.

При прочих равных условиях предмет больших размеров будет выглядеть тяжелее. Предмет светлый — легче, чем темный, а прозрачный еще легче. Точно так же некоторые цвета тяжелее других, например, красный цвет тяжелее голубого (илл. 98, 99). Но и это еще не все.

93. Вариант

Зрительный вес зависит от того, что мы называем важностью изображенного предмета. Зрительный вес значительно отличается от реального — маленькая фигура человека может уравновесить большой дом. Зрительный вес многократно увеличивается с учетом нашего интереса к определенной детали с ее смысловой нагрузкой (илл. 100).

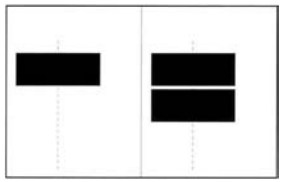
К примеру, на зрительный вес оказывают влияние форма и ориентация компонентов и их компактность. Компонент, находящийся в центре композиции, имеет большую важность, но вес меньший, нежели компонент на периферии. Вес компонента в верхней части композиции больше того, что помещен снизу, а компонент, помещенный справа, имеет больший вес, чем компонент в левой части. Изолированный компонент весит больше, чем компонент в группе ему подобных.

Если в группе людей, одетых в белое, появляется некто в черном, именно он по контрасту с окружением имеет преимущественный вес и значимость.

Часть большого круга слишком мала, а потом велика (илл. 101, 102).

Верхний круг неустойчив, ему тесно в углу, он стремится сдвинуться вниз по диагонали. Пустое пространство между кругами вызывает зрительное напряжение (илл. 103).

Но вот равновесие достигнуто, и конфликт устранен (илл. 104).



94

Еще один важный компонент равновесия — направленность. Иногда в самой форме имеется преимущественное направление, например в треугольнике, конусе, пирамиде.

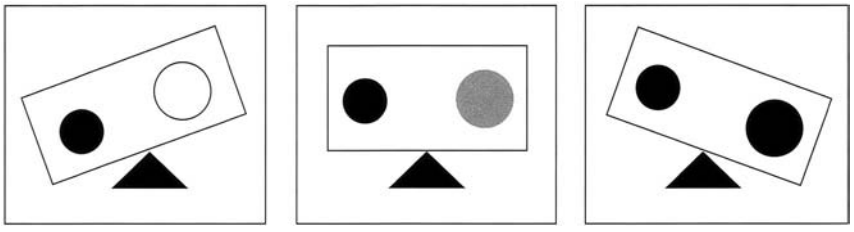
Направление имеют ветка дерева или дерево целиком. Самая сильная направленность: объект в движении, а также указующий жест руки или направление взгляда. Уравновесить такой направленный, динамичный элемент можно только пустым пространством в той стороне, куда он двигается или направлен (илл. 105-110). Пустое пространство каким-то образом уравновешивает, успокаивает возникшее напряжение.

Таким образом, в отдельных случаях мы нарушаем равновесие буквальное (совпадение центра тяжести фигуры с геометрическим цетром рамки), чтобы... добиться равновесия.

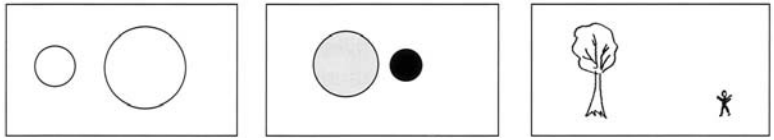
SCAN BY NE QUID NIMIS

Главная задача, которую должен был решить фотограф, компонуя этот снимок, — равновесие черных масс (илл. 111).

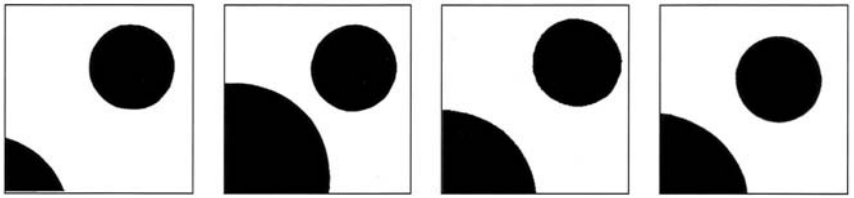
Необходимость равновесия. Очевидно, что стремление к равновесию, к сдерживанию взаимоисключающих сил или желаний заложено в самой природе человека. У художника это чувство обострено, и поэтому равновесие является одним из основных средств гармонизации формы. Равновесие усиливает простоту и ясность композиции. «...Равновесие — это такое расположение элементов композиции, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении, как, например, загнанный в лузу бильярдный шар. Такие факторы, как форма, направление, месторасположение, в уравновешенной композиции взаимно обусловливают друг друга. В этом случае кажется, что ни одно изменение невозможно, а в целом композиция выглядит "нуждающейся" во всех составляющих ее частях. Несбалансированная композиция выступает случайной, вре-



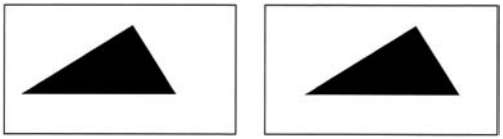
95 96 97



98 99 100

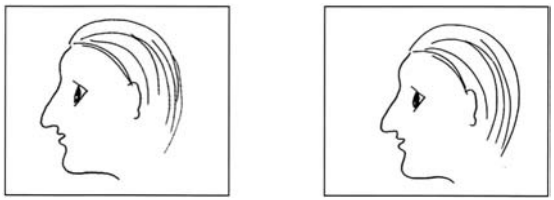


101 102 103 104



105 106

107 108



109 110

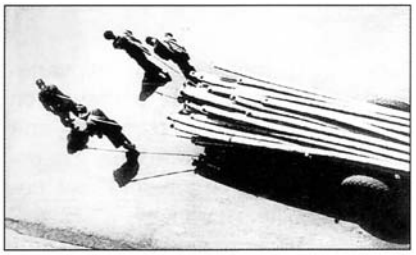
менной и, следовательно, необоснованной. (...) Возникает потребность в изменении, неподвижность произведения становится помехой для его восприятия. Временная неопределенность дает повод для болезненного ощущения остановленного времени» (Р. Арнхейм, 4 - 34).

Итак, равновесие — это специфическая проблема устойчивости расположения одной фигуры, двух фигур или ансамбля фигур в рамке. И связана такая проблема с рамкой и только с рамкой как фигурой и как границей изображения.

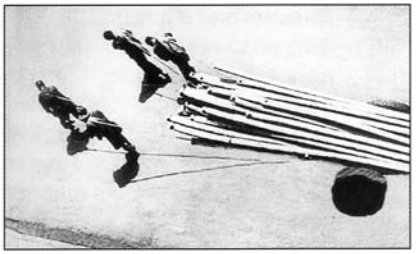
Важно отметить еще раз: равновесие есть чисто зрительное ощущение системы -лаз плюс мозг». Никакими иными методами определить наличие или отсутствие равновесия невозможно. Поэтому так важно постоянно тренировать свой глаз.

Следует напомнить, что в отдельных случаях мы осознанно отказываемся от равновесия ради выразительности, например илл. 112, 113. В оригинальной фотографии равновесия, конечно, нет. Однако убрав массивную тень, мы лишим этот снимок главного элемента выразительности — ощущения тяжести повозки, которую везут эти люди.

111. Берт Штерн



112. Цанг И. Куан



113. Вариант

ГЛАВА 3
СИММЕТРИЯ

114. Неизвестный автор

Симметрия полная и частичная. Предельный случай равновесия — полная (зеркальная) симметрия, когда одна половина изображения является зеркальным отражением другой. Такая организация сокращает количество воспринимаемой информации ровно вдвое: стоит взглянуть на одну часть изображения, и мы будем в точности знать, что и как располагается в другой.

Отношение к зеркальной симметрии самое разное: то как к вульгарности, отсутствию вкуса, то как к той единственной идее, с которой «человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок, красоту и совершенство» (Г. Вейль, 8 - 37).

По всей видимости, стремление к полной симметрии заложено в природе человека и связано с противопоставлениями: «черное-белое», «день-ночь», «левое-правое», «верх-низ» и т. д. Кроме того, и зрение человека, и он сам практически симметричны.

«Ирония симметрии в том, что она может вызывать чувства прямо противоположные: раздражение и покой, подавленность и свободу, равнодушие и восторг. Вспомним у Пушкина: "В печальной симметрии стояла мебель у старухи"» (Н. Смолина, 38 - 48).

В фотографии зеркальная симметрия встречается относительно редко — при съемке архитектуры, как отражение в зеркале или поверхности воды.

Если же понимать симметрию как сочетание симметричного расположения и асимметрии в деталях, то такого рода композиции составляют большинство. Стремление к симметрии заложено уже в самом горизонтальном формате кадра (большинство фотографий горизонтально). Необходимо уравновесить правую и левую части композиции, ее «крылья», которые часто действительно имеют сходство. Естественно, что в сочетании «симметрия-асимметрия» роль организующего начала остается за симметрией.

Композиция Весы. Начинающий фотограф помещает главное в центр кадра и более ни о чем не заботится. Когда возникает желание расположить главный объект асимметрично, ближе к краю кадра, то тут же хочется чем-то уравновесить его в другой части по принципу «что-то

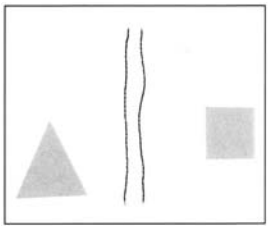
SCAN BY NE QUID NIMIS

слева — что-то справа». Наверное, 90 из 100 снимков делаются в такой компоновке. И здесь масса возможностей — от полного формализма «женщина слева, столб справа» до очень гармоничных и содержательных сочетаний, все зависит от вкуса фотографа и удачи (илл. 114, 115; см. также с. 176).

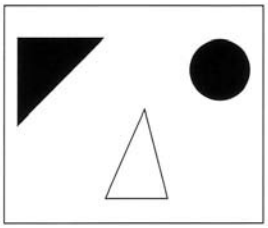
Компоновку такого рода можно назвать Весы, она действительно их напоминает. Весы — это установка на симметрию, сравнение, сопоставление двух крыльев. Обычно в такой компоновке три выделенных элемента, два на периферии и один в центре. Причем разнесенные элементы справа и слева должны уравновешивать друг друга. Симметрия заявлена, такая композиция особенно нуждается в равновесии. Центральный элемент выполняет роль оси симметрии, обычно он нейтрален, но может быть связан подобием или контрастом с периферийными элементами, (илл. 116, 117). Но центр не обязателен, и чаще встречаются Весы из двух выделенных элементов (илл. 118). Пример такой компоновки — разворот книги или журнала, осью симметрии в этом случае является корешок.

115. Андрей Турусов

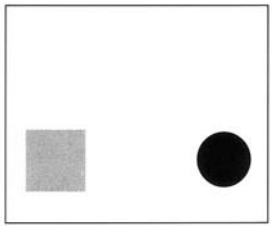
Более того, возможны Весы и с одним зрительным центром (илл. 119; см. также с. 66). В этом случае пространство слева, симметричное фигуре, полно значения, глаз особенно внимательно рассматривает его.



116



117



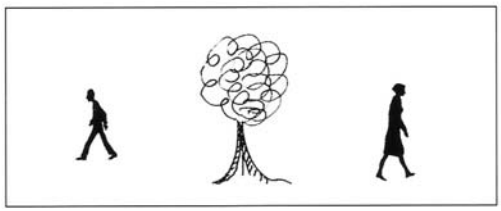
118

Но главная особенность композиции типа Весы состоит в том, что это композиция аналитическая по своей сути, она заставляет глаз вновь и вновь сравнивать два периферийных компонента, отыскивать в них похожие и контрастные черты и неизбежно находить смысл в таком сопоставлении.

Если слева мужчина, а справа женщина, композиция Весы сравнивает их, оценивает и, в конце концов, знакомит (илл. 120).

Весы наиболее органичны в случае горизонтального формата и большей разнесенности крыльев, поскольку в этом случае усиливается симметрическая связь этих крыльев.

119



120

SCAN BY NE QUID NIMIS

Изобразительное соотношение периферийных центров Весов меняется от полного тождества до непримиримого контраста. То же и для смыслового их отношения, либо сопоставление (подобие), либо противопоставление (контраст).

Если левая и правая части Весов изобразительно не имеют ничего общего, такое объединение будет чисто формальным, поверхностным.

Если части совершенно одинаковы по смыслу, это напоминает повтор слова «черный-черный» или «большой-большой», что дает усиление значения. Содержание нужно тогда искать в контрасте центра и периферии.

121

Наиболее содержательный вариант Весов: изобразительное подобие периферийных центров, и одновременно смысловой контраст между ними.

Возможны Весы и как изолированная часть в сложной композиции.

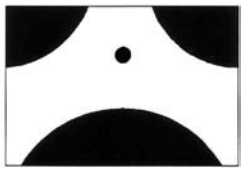
Интересно, что композиции частично симметричные, с большими или меньшими отклонениями от симметрии справа и слева наиболее красивы. Они не так сухи и безжизненны, как при зеркальной симметрии, но и не настолько беспокойны, как явно асимметричные. Такие композиции спокойны, движение и жизнь в них не на поверхности, а в глубине, скрыты в нюансах. Глаз постепенно находит множество отличий, сравнивает и анализирует, проникает в смысл. Путешествие по такой картине — настоящее удовольствие. Пример: «Тайная вечеря» Леонардо. Вытянутый горизонтальный формат усиливает повествовательность композиции, это показ, но одновременно и рассказ (илл. 121).

122. Эллиот Эрвитт

Подобная композиция позволяет соединить порядок со свободой, закономерность и уравновешенность сочетать с непринужденностью, а кроме всего прочего такая композиция предлагает нам игру в сбывшиеся и несбывшиеся ожидания.

Когда сходятся столь полные противоположности, как симметрия и асимметрия –

123



124

125

может родиться или урод или нечто прекрасное (илл. 122).

Композиция на илл. 123 частично асимметричная. Два верхних круга смещены немного влево, уравновешивающий их нижний — вправо. Полностью симметричная композиция суха и безжизненна (илл. 124).

На илл. 125 монах с одной из картин Сезанна. Полная симметрия верхней части картины — голова, лицо, плечи, крест на груди — вступает в сильный конфликт с асимметричным положением рук, они кажутся беспокойными, полными энергии.

Вместе с тем, есть здесь и символический элемент: руки как расправленные крылья птицы.

(Примечание 9)

126

127

128

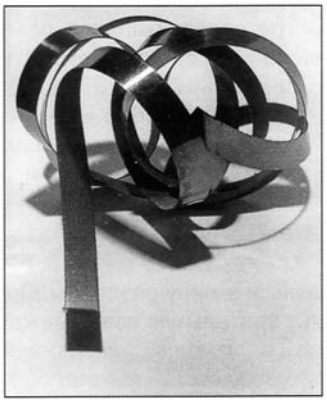
Проблема левого и правого. Левая и правая половины изобразительной плоскости неравноценны. Если рассматривать картину в зеркальном отражении, то прекрасная в оригинале композиция может оказаться просто неудовлетворительной, и помимо этого потеряется ее значение. Перед вами прорись с картины Рафаэля «Сикстинская Мадонна» и ее зеркальное отражение (илл. 126, 127). Равновесие в картине нарушилось; чтобы его восстановить, пришлось уменьшить зрительный вес фигуры справа (илл. 128).

То же самое происходит и в случае зеркального отражения фотографии. Вход в лабиринт стал выходом из него (илл. 129, 130).

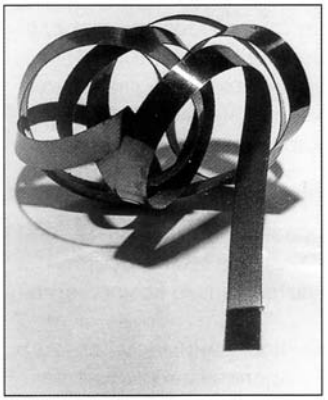
Уравновешенная компоновка в зеркальном отражении выглядит совершенно неуравновешенной (илл. 131, 132).

Зеркальное отражение некоторых фотографий совершенно неприемлемо, пустое пространство справа раздражает глаз (илл. 133, 134; см. также с. 105).

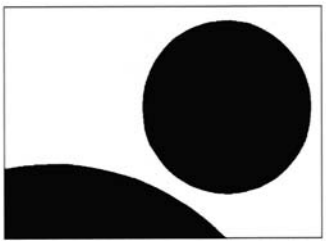
До сих пор ведутся споры, учитывал ли Рембрандт зеркальное обращение при печати своих офортов и какая композиция «правильная»: на доске или на бумаге.



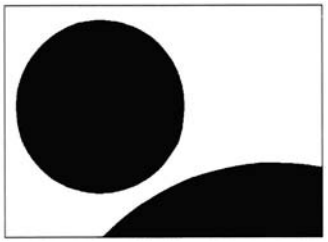
129



130



131



132

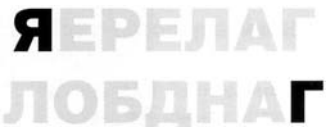
SCAN BY NE QUID NIMIS

Причина столь кардинальных изменений при зеркальном обращении изображения неизвестна. Обычно это связывают с европейским порядком чтения слева направо. Однако ставились опыты с людьми, читающими как справа налево, так и сверху вниз, и даже с людьми, не умеющими читать. Восприятие не менялось. Другое объяснение — асимметрия мозга, предмет справа мы «видим» левым полушарием мозга, а слева — правым, каждый из двух глаз соединен с противоположным полушарием.

Два слова написаны справа налево, попробуйте прочитать их. В первом случае сделать это довольно трудно, зрительный акцент на букве «Я» слишком силен, приходится преодолевать сопротивление глаза, упорно читающего слева направо. А во втором — значительно легче, зрительно выделена последняя буква «Г», глаз сразу попадает в конец слова и, возвращаясь назад к началу строки, автоматически читает слово в обратном порядке (илл. 135, 136).

133. Оригинал

134. Вариант



135,136

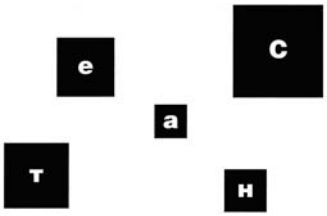
Так что «ужасную» привычку глаза можно победить даже при чтении текста. Что же говорить о картине или фотографии, в которых центр внимания может быть расположен или в геометрическом центре, или слева, или справа, — с него и будет начинаться «чтение». Порядок восприятия картины определяется только композицией и ничем иным.

В картине мы воспринимаем прежде всего зрительно выделенные центры композиции, самые акцентированные фигуры или детали. В них есть своя иерархия зрительной важности, определяющая порядок восприятия,

В зависимости от расположения этих зрительно выделенных центров и их соподчиненности картину можно «читать» от центра, справа налево, снизу вверх или же от переднего плана в глубину иллюзорного пространства.

Если же в композиции никаких указаний на этот счет нет, глаз двигается в привычном направлении слева направо, что естественно. Картина без активных центров внимания становится текстом и читается как текст.

Порядок чтения на рисунке организован последовательным восприятием черных квадратов и приводит к однозначному прочтению слова (илл. 137).



137

А на этом рисунке слово читается снизу вверх (илл.138).

Какова бы ни была причина различий в восприятии левого и правого, эффект имеет место, и эффект сильнейший. Психологи говорят даже, что зритель отождествляет себя с левой стороной, зато то, что происходит в правой части, имеет особую важность. В. Кандинский сравнивал левую часть картины с Далью, а правую — с Домом.

Это можно понимать так: из Дали мы приходим в Дом (цель путешествия), а из Дома уходим в Даль. Это особенно важно в композиции Весы. Два композиционных центра слева и справа объединены сильнейшей связью симметрии, мы многократно переходим от Дали к Дому и обратно, вникая в их подобие и различие.

138

Эффект значительно усиливается, если левый центр динамичен и направлен направо, а правый центр — налево. Тем самым он возвращает глаз в картину.

Крылья Весов должны быть в меру подобны и в меру различны. Подобие определяет зрительную связь между ними, различие в нюансах устраняет зеркальную симметрию и доставляет особое удовольствие глазу.

Обычно в правую часть изображения мы попадаем в конце путешествия глаза, поэтому какая-то значащая деталь в правой части завершает восприятие, появляется неожиданно, и на этом можно построить целый рассказ. Поэтому, если вы хотите спрятать что-нибудь до времени, «прячьте» это в правой части кадра (илл. 139; см. также с. 82). Здесь важна задержка внимания на черных, зрительно выделенных фигурах в левой части сним-

SCAN BY NE QUID NIMIS

ка, и только в конце пути глаз обнаруживает главную деталь в правой его части — это детская рука с пистолетом.

Зеркальный вариант снимка с шариком теряет смысл. Рука с пистолетом не спрятана, как раньше. Но содержание фотографии именно в неожиданности ее появления (илл. 140).

В отдельных случаях можно перевернуть негатив и напечатать его зеркальную копию, если компоновка при этом значительно улучшится. Конечно, этого нельзя делать, если на снимке известный человек, узнаваемое место города или же в кадре имеется текст. Кроме того, некоторые снимки могут потерять в зеркальном отражении свой смысл (но могут и, наоборот, приобрести новый).

139. Оригинал

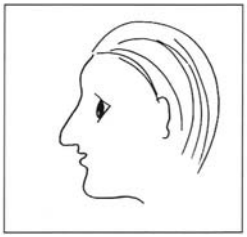
140. Вариант

И еще один феномен левого и правого: портрет человека в профиль. В одном случае он открыт и смотрит нам в лицо (илл. 141), а в другом — замкнулся в себе и отвернулся (илл. 142). Действительно похоже, что маленький зритель слева в углу смотрит на портрет сбоку, таким образом он видит в первом случае лицо в фас, а во втором — затылок.

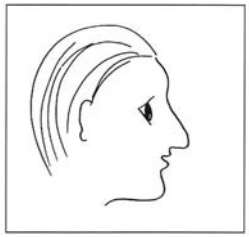
(Примечание 10)

Или другой пример. Куда движется машина на илл. 143? Большинство отвечают — направо, меньшая часть — налево или на нас. «Движение» машины объясняется движением глаза слева направо, он и толкает машину.

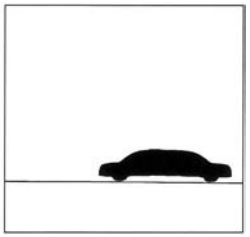
Таким образом проявляется неравноценность левого и правого во всяком изображении: рисунке, картине или фотографии.



141



142



143

144

145

146

Проблема диагонали. С неравноценным восприятием левого и правого связан еще один феномен композиции. Диагональ, идущую из левого нижнего угла в правый верхний, называют восходящей, или диагональю подъема, а диагональ из левого верхнего угла в правый нижний — соответственно нисходящей, или диагональю спуска. Иногда говорят о диагонали «борьбы» и противоположной ей диагонали «ухода».

Первая машина (илл. 144) зрительно поднимается в гору (ее подталкивает движение глаз), а вторая — скатывается вниз (илл. 145).

«Если диагональ, проведенная из левого нижнего угла в правый верхний, производит эффект восхождения, а противоположная диагональ производит обратный эффект, то художник, изображающий фигуры, поднимающиеся по склону, идущему от левого верхнего угла в правый нижний, передает тем самым напряжение этого восхождения» (М. Шапиро, 45 - 152).

Полная симметрия выражает максимальную стабильность и покой, статику, зато композиция с выраженной асимметрией, наоборот, полна энергии и движения. Недаром большинство таких композиций диагональные, а диагональ — одна из самых активных, динамичных линий в кадре, она организует движение, она сама движение (илл. 146, см. также с. 104; илл. 147, см. также с. 228).

Диагональ задает движение в определенном направлении. Вокруг нее собираются остальные компоненты изображения, они должны поддерживать это движение, но не препятствовать ему.

Часто приводят как пример картину В. Сурикова «Боярыня Морозова» (илл. 148). Суриков, как известно, пришил довольно широкую полосу холста снизу и только тогда сани «пошли». Как оказалось, важен был след от саней на переднем плане (усиление сходящихся линий).

147. Гунар Бинде

148. В. Суриков «Боярыня Морозова»

149. Зеркальная копия

Так вот, в зеркальном отражении сани бегут, а не движутся с затруднением. Мы получили более легкое скольжение по восходящей диагонали (илл. 149). Кроме того, сильная связь поднятой руки боярыни и двуперстия юродивого будет читаться в другом порядке, группы сочувствующих и противников поменяются местами. Смысл картины полностью изменится.

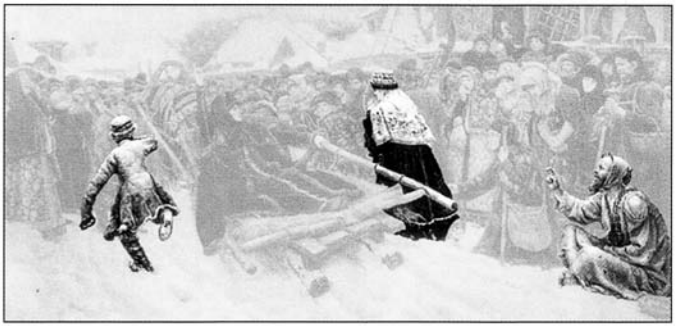
Не менее интересно, сколько раз в этой картине использованы Весы. Композиция самой картины — это уже Весы: сани с боярыней в центре (они дополнительно выделены белыми крышами сверху), группы противников и сторонников слева и справа. Каждое симметричное образование из трех значимых элементов на картине (локальные Весы), во-первых, выделяет центральный и, во-вторых, заставляет сопоставлять крайние элементы.

Самая выделенная фигура на картине — княгиня Урусова справа от саней (еще одна узница под конвоем стрельца). Она центр Весов из двух персонажей, связанных цветом и симметричным расположением, — это бегущий мальчик слева и замыкающий композицию юродивый в правом углу (илл. 150).

Но княгиня Урусова организует и другие Весы — боярыня Морозова в санях и сходная с ней по цвету нищенка с котомкой рядом с юродивым (илл. 151).

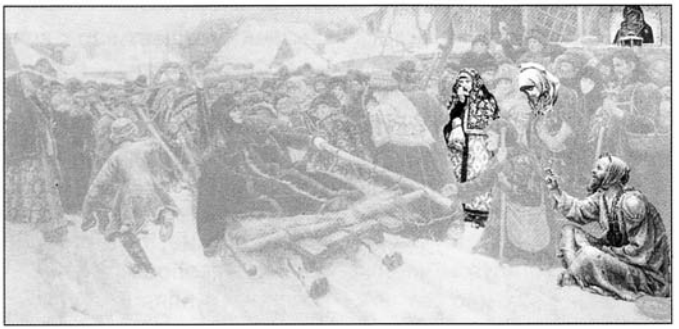
Интересна еще одна группа из трех фигур, тот же юродивый, старуха в узорном платке слева от нищенки на снегу и желтый платок кланяющейся боярышни между ними. Этот яркий платок выделен как центр Весов, и он же связан цветом с иконой, «спрятанной» в правом верхнем углу картины (илл. 152, к сожалению, черно-белая). А кроме того, икону эту выделяет и желтый посох странника над головой юродивого, он прямо указывает на нее.

Такого рода взаимодействиям-связям и посвящена следующая глава книги.



150

151



152

SCAN BY NE QUID NIMIS

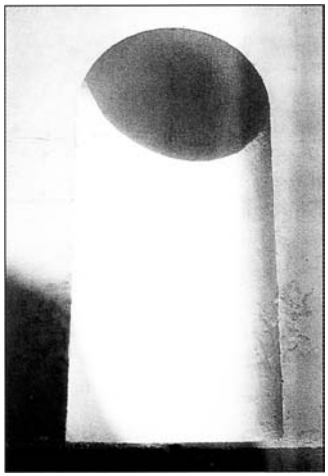
ГЛАВА 4
СВЯЗИ КАК ЯЗЫК

Иконические и другие знаки. В разные годы были предприняты многочисленные попытки исследовать язык изображения методами семиотики, выделить элементарные знаки этого языка. В изобразительном искусстве это линия, форма, цветовое пятно и прочее; в фотографии предлагались зерно и пятно как скопление зерен или же среди деталей в кадре пытались отыскать подлежащее, сказуемое и т. д. С XVI века известно сочинение В. Хогарта, в котором он предлагал формулу красоты, S-образную ЛИНИЮ.

(Примечание 11)

Попытки эти успехом не увенчались, художники рисуют, не зная собственного языка, а фотографы — фотографируют.

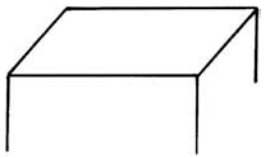
И все же можно говорить о знаковой природе изображения, но на другом уровне. На фотографии мы видим множество предметов: это люди, животные, дома, деревья, облака и так далее. Причем это не точные копии предметов реального мира и тем более не сами эти предметы, как считали многие исследователи, а всего лишь их знаки, иногда узнаваемые и даже слишком подробные, а иногда только слегка намеченные *и* совершенно непохожие на оригинал (илл. 153).



153. Неизвестный автор

Основатель семиотики Чарльз Пирс так определил знак: «...знак есть некоторое А, обозначающее некоторый факт или объект В для некоторой интерпретирующей мысли С» (7 - 148).

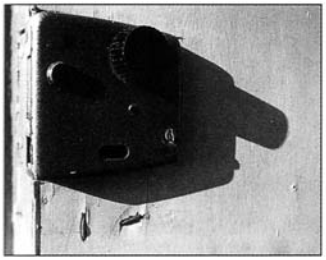
Фотография состоит из знаков-посредников между объектом и смыслом. Изобразительный знак сам по себе — это какая-то плоская фигура, деталь, тональное пятно;



154

- знак отсылает нас к конкретному объекту реальности;
- вместе с тем знак этот (вернее — означаемый им объект) имеет более широкий смысл. Он заключен в нашем сознании, памяти. Знак всегда указывает на нечто большее, чем на самого себя. Это некое понятие, представление, содержащееся в изображенном объекте, факте, явлении. (Капля на щеке, обручальное кольцо, широко раскрытые глаза, поцелуй, рукопожатие — все эти знаки-изображения означают больше того, что изображают, мы интерпретируем их в зависимости от контекста.);
- знак, если рассматривать его отвлеченно, как геометрическую фигуру, может иметь выразительную форму, то есть интонацию, эмоциональную окраску. И это

SCAN BY NE QUID NIMIS



155. Михаил Блонштейн

156. Джордж Краузе

157. Вилем Рейхман

158

существенным образом влияет на его интерпретацию.

Изобразительные знаки подразделяются на знаки-изображения (иконические знаки, они хотя бы отчасти похожи на обозначаемое), знаки-символы (лавровый венок как символ победы), знаки-указатели (жест руки, стрелки), знаки-индексы (они только «называют» предметы, но сами на них не похожи — следы на снегу). Бывает и так, что знаки совмещают в себе разные функции. Фотография в рамке на стене — это знак-индекс, она же в определенном контексте может быть одновременно иконическим знаком или знаком-символом, а иногда еще и знаком-указателем.

Для нас наибольший интерес представляют иконические знаки (icon — изображение). Они изображают (условно или подробно) какой-то реальный объект. Важнейшая функция иконического знака — функция называния, знак называет объект, который

159

160

161

162

изображает, отсылает нас к его содержанию и назначению, но вместе с тем может рассматриваться и отвлеченно, как плоская фигура или форма.

Иконический знак на илл. 154 не только параллелограмм и три отрезка прямых. Мы распознаем в этом знаке стол, причем мысленно видим его целиком, во всех проекциях. Это стол, так сказать, в самом общем виде, идея стола.

Зато на следующих четырех фотографиях черные фигуры-знаки в каждом случае имеют свою индивидуальность, выразительность, а следовательно, и содержание, хотя имя у всех этих знаков одно — Тень (илл. 155-158; см. также с. 139).

163. Жан Бредшоу

Для того чтобы из этих знаков, вернее, из обозначенных ими слов и понятий, составить осмысленную фразу, необходимы синтаксис, пунктуация. Нужна система связей, которая устанавливала бы взаимодействия между ними.

Иконический знак (знак-изображение) обозначает двух людей, которые касаются друг друга: или обнимаются, или целуются, или только смотрят друг на друга. Но значение этого знака имеет бесчисленное количество вариантов: как касаются, как обнимаются, как целуются и как смотрят. То есть все дело в этом «как»: робко, стыдливо, страстно, по-дружески и прочее. Об этом мы судим по нюансам изображения. Таким образом, значение иконическо-го знака не равно означаемому факту или действию, в каждом конкретном случае интерпретация будет иметь свой смысл, свой неповторимый оттенок, часто не совпадающий со смыслом, воспринимаемым в реальности (илл. 159-162; см. также с. 158, 244, 245, 258).

Поэтому нет возможности свести все многообразие жизненных коллизий, ситуаций и взаимодействий к какому бы то ни было словарю или языку. Например, если человек держит руку в кармане или за пазухой, это может значить что-то или ничего не значить. Нельзя ведь утверждать, что рука за пазухой равна угрозе (другое дело, что мы думаем об этом). Смысл не равен общепринятому значению, он зависит от великого множества нюансов и обстоятельств.

Но зато можно исследовать язык отношений и взаимодействий, происходящих на изобразительном уровне. Содержание фотографии складывается из содержимого (того явления или факта, которые на фотографии изображены) и смысла, выраженного самим изображением, если, конечно, оно организовано соответствующим образом.

Голого человека ловят на поле во время соревнований. Забавная ситуация, все, кто имели при себе камеру, конечно, не удержались и сняли ее. Вот перед нами один из таких снимков (илл. 163; см. также с. 265).

Случайно или не случайно, момент, который зафиксировал фотограф, само это изображение содержит не только фиксацию описанной ситуации, но одновременно и нечто большее.

Человек в руках полицейских больше похож на распятого, чем на заурядного эксгибициониста. Ситуация, конечно, ерундовая, анекдотическая (ведь он не борец за идею, не жертва — хулиган), и такое прочтение изображения несовместимо со смыслом происходящего, это непозволительная аналогия, но ведь она реальна!

Так или иначе, это пример изображения, содержание которого гораздо многозначнее изображенного факта, по крайней мере, оно фактом этим не исчерпывается. Принципиально, что новый смысл, который возник в изображении, существовал в реальности всего один момент, и по счастливой случайности или осознанно фотограф нажал на кнопку именно в этот момент. Фотография

(неподвижное изображение) вырвала этот уникальный момент из контекста времени, зафиксировала тот парадоксальный смысл, о котором идет речь.

Иконический знак фигуры человека, как плоская проекция его положения в пространстве, в зависимости от множества случайных причин: позы человека, его одежды, точки съемки, света и тени, — в изображении может иметь произвольное значение: быть угрожающим, пронизывающим, довлеющим, может напоминать хищную птицу, дерево или все, что угодно. Очертания мужчины могут быть похожи на женщину, наконец знак-изображение может быть лишен руки или даже головы.

Такая фигура, оставаясь знаком человека, одновременно имеет совершенно иной, иногда непредвиденный смысл. Это обстоятельство, а кроме того, и взаимодействие иконических знаков друг с другом, составляет основу изобразительного языка.

Изображение значительно отличается от изображаемого, во многих случаях оно обладает своей выразительностью и своим собственным смыслом.

164. Оригинал

Изобразительные и смысловые связи.

Необходимо подчеркнуть — мы не ставим себе целью создать язык фотографии, то есть словаря элементарных знаков и правил грамматики — образования из этих знаков новых, более сложных. Наверное, это невозможно. Точно так же нельзя сократить бесчисленные варианты соединения знаков, образования самостоятельных «фраз» из этих знаков до некоторого количества универсальных правил. Если, конечно, не сводить все богатство человеческих отношений к языку жестов или языку цветов (красный — сила и страсть, белый — невинность).

Изображение жизни на фотографии так же бесконечно разнообразно, как и сама жизнь. И если мы пользуемся для удобства термином «язык фотографии», это не полноценный в семиотическом смысле язык, потому что у него нет алфавита, лексики и грамматики.

Однако мы можем рассматривать некоторые закономерности этого гипотетического языка, например, принцип образования и значение иконических знаков, но самое главное — возникновение в изображении устойчивых соединений из двух и более иконических знаков, которые и являются носителями смысла и представляют собой изобразительные высказывания.

«Сама природа рассказывания состоит в том, что текст строится ... соединением отдельных сегментов во временной (линейной) последовательности» (Ю. Лотман, 27 - 662).

165. Компьютерный вариант

Возникающая в изображении сильная связь двух иконических знаков (белых форм) приводит к связи обозначаемых объектов реальности (илл. 164; см. также с. 265).

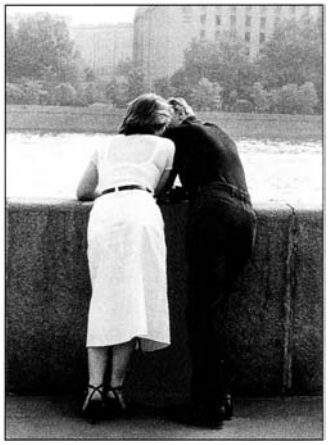
Во-первых, знаки эти выделены. Во-вторых, они взаимодействуют (белое с белым, овал рамы и полукруг спины). И, в-третьих, очертания знаков выразительны как абстрактные формы. Рассматривая эти формы отвлеченно, мы найдем в их сочетании новый эмоциональный смысл. Это их схожесть и влечение одной формы к другой (илл. 165).

После этого, возвращаясь к портрету женщины на витрине и реальному мужчине перед ней, мы непременно перенесем этот абстрактный смысл на наших персонажей. Самая поверхностная ассоциация:

SCAN BY NE QUID NIMIS

две фигуры как бы соединяются в одну за счет близости белых форм.

А в следующей фотографии знаки-изображения связаны воедино общими очертаниями, но контрастны, несоединимы по тону, и в этом конфликте также можно обнаружить содержание (илл. 166; см. также с. 178).



166

Удивительна способность нашего зрительного восприятия разгадывать, оживлять иконические знаки. В тех линиях и пятнах, которые присутствуют на фотобумаге, мы в самом деле опознаем не просто собаку, но собаку определенной породы. Точно так же узнаем мы знакомого человека, предмет в его руке, вслед за этим мы понимаем, чем он занимается или что с ним случилось, а также реакцию окружающих его людей. Многие думают, что такой «рассказ» и есть содержание фотографии, однако это не так.

Изображение содержит в себе несколько уровней. Вся конкретная информация — только первый, поверхностный уровень, за которым находится более важный второй — уровень изобразительных взаимодействий. Здесь существенно не просто присутствие собаки, человека, облака и так далее на снимке, а их изобразительное наполнение: очертания, формы, подобия и контрасты отвлеченных геометрических фигур, а также взаимодействия между ними.

В первом уровне изображения заключена фабула, а первый и второй уровни совместно выражают сюжет, который развертывается в определенной последовательности* и раскрывает истинное содержание изображения. Фабула — это то, что происходило на самом деле (фиксация деталей, событий и действующих лиц), а сюжет — это то, как воспримет происходящее зритель. Или то, как представил происходящее фотограф, в какой последовательности и как именно заставляет он зрителя воспринимать смысл изображения. «Он целует ее» или «они идут по улице» — это фабула. Сюжет, как и содержание, имеет в этом случае бесчисленное число возможностей, ибо зависит от способа изображения, а это и есть как.

Образование связей на изобразительном уровне тоже событие, но событие иного рода — пластическое. Оно преобразуется в смысл в процессе нашего восприятия, но заложено в пространстве плоского изображения, вызвано к жизни существованием плоскости. Связи слоя изобразительных взаимодействий условно и очень приблизительно можно описать сказуемыми: быть похожим, подобным, напоминать, быть аналогичным, контрастировать, отталкивать(ся), касать(ся), окружать, двигать(ся) и так далее. Но подобное описание, конечно, ничего нам не дает, ибо большинство изобразительных взаимодействий в принципе не переводится на язык обычных слов. Более того, в этой непереводимости — весь пафос изобразительного искусства.

Возникшую между двумя иконическими знаками связь мы переносим (проецируем) на изображаемые ими объекты. Связь же между ними как некое подобие синтаксической конструкции приводит к связи их значений, к поиску ассоциаций между ними. От изображения мы переходим к смыслу, к содержанию, которое выражает данная форма.

Содержание фотографии не исчерпывается фабулой «женщина сидит на лавочке, мимо проходит мужчина», здесь важно не что происходит, а как. Собственно, фабула ничтожно скупа, герои не видят и не интересуют друг друга. Но на снимке есть некая

* Сюжет действительно развертывается в нашем сознании, пока глаз, переходя от одной детали к другой, не проникнет в смысл. Пусть это время, время восприятия изображения, мало, оно все же реально.

SCAN BY NE QUID NIMIS

возникшая на мгновение связь между нашими героями (вернее между их иконическими знаками), зрительно мы ее ощущаем (илл.167; см. также с. 131).

А возникает она в плоскости изображения, это изобразительная связь — подобие в положении ног мужчины и женщины. А кроме того, это и согласованность в очертаниях фигур, касании их рук.

Фотограф запечатлел именно тот момент, который дарит нам новый, неожиданный смысл. В этой фотографии видится все, что угодно: ссора, поиски любви, упущенное счастье и вечное непонимание между мужчиной и женщиной. Да он уже давно прошел и она уже давно встала со скамейки и тоже ушла, а мы все еще рассматриваем эту фотографию и ищем в ней то, чего в действительности не было. Сама фотография эта — визуальный анекдот и особой ценности не представляет. Она важна как пример.

167. Юрий Теуш

Что же получается, фотография врет и ей нельзя верить? А документальность, а правдивость? Документальность в деталях, естественно, остается; и это множество необязательных деталей и подробностей как раз и вызывает ощущение документальности.

Фотография вообще больше умалчивает, чем говорит. Это напоминает один литературный казус. Когда писатель пишет «Вошла дама в черных перчатках» и больше ничего про даму не сказано, остается только гадать, было ли на ней надето что-либо еще, кроме этих перчаток. У фотографии с этим «что-либо» как раз все в порядке, все подробности она описывает даже слишком дотошно, в этом ей нет равных. А вот со всем остальным плохо: мы никогда не узнаем, как звали даму, что она сказала, когда вошла, и что с ней случится дальше, — если будем искать ответы в самой фотографии и нигде больше.

Что же касается ответа на главный вопрос — о правдивости изображения, то фотография не врет, она дает нам ту информацию, которую может дать. Это один единственный, вырванный из жизни момент, как правило, вне связей с прошлым и будущим. А все остальное, о чем мы знать не можем, нам приходится домысливать, то есть, придумывать. Получается — это мы обманываем себя, а не фотография нас. Так что скудность информации на фотографии в отдельных случаях оборачивается богатством придуманного нами содержания. Фотография чем-то цепляет и дает начальный толчок фантазии, но ничем ее не ограничивает. И в этом, конечно, есть великий смысл.

Это как детская картинка-загадка «найдите зайчика». А зайчик под кустом, вернее, самого зайчика, конечно, там нет, просто очертания нескольких веток на него похожи. В нашем случае мы ищем не зайчика, а смысл. Но где же он тогда спрятан?

В подавляющем своем большинстве фотография однозначна, как текст телеграммы. Но в некоторых случаях (а нам интересны именно эти случаи) фотография показывает одно, а говорит совсем другое. Так что же это за случаи? А их может быть всего два варианта. Первый, когда само событие (ситуация) имеет подтекст и он просматривается сквозь поверхность фотографии. И второй, когда добавочный, несуществующий в реальности смысл проступает среди «веток» изображения, в его структуре. А это и есть та самая художественная форма, о которой говорится в этой книге.

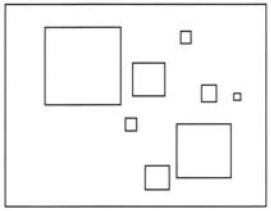
Иллюстрации 165-167 — это фотографии с элементами разной степени художественности. Иконические знаки-изображения выразительны как отвлеченные формы и плюс к этому взаимодействуют друг с другом. И это изобразительное взаимодействие трансформируется в нашем сознании в смысловое. Вот мы и нашли, где спрятан смысл.

SCAN BY NE QUID NIMIS

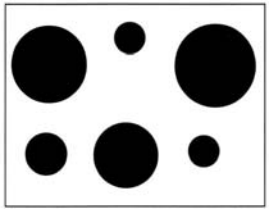
Итак, в определенных случаях фотография способна к фантазии. Часто она показывает то, чего не было, но могло бы случиться. Очень часто — то, чего никто не увидел и не заметил. И уж, безусловно, то, о чем сами персонажи и не подозревали.

Во времена жарких споров о том, может ли фотография быть искусством, ей ставили в вину предельно точное копирование реальности, то есть именно отсутствие фантазии. А искусство, как известно, это непременно основанная на фантазии другая реальность.

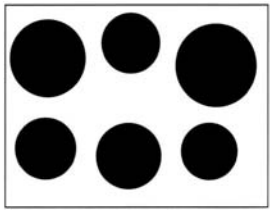
Наши простые примеры, однако, показывают, что в известных случаях интерпретация фотографического изображения — это сплошной вымысел. И причина тому — ассоциации, вызванные случайно пойманными или организованными фотографом изобразительными связями между иконическими знаками.



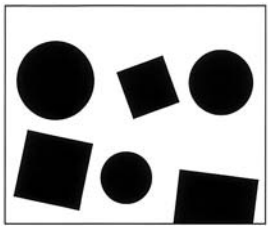
168



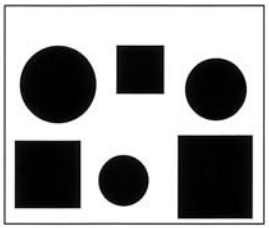
169



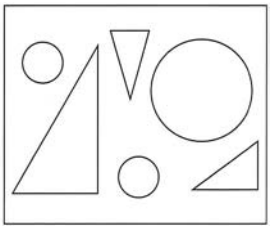
170



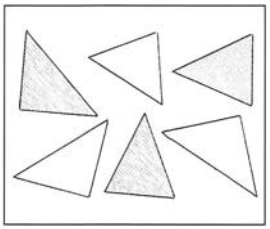
171



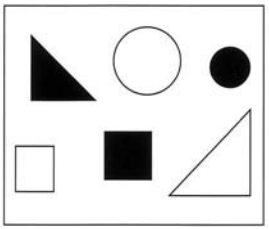
172



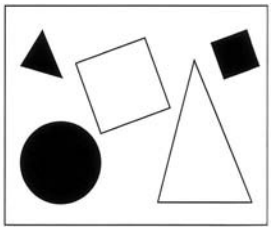
173



174



175

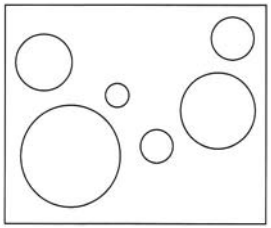


176

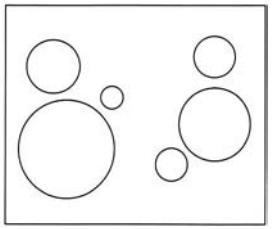
Фотография раскрывает в изображении тот смысл, который возник на одно мгновение и тут же исчез. Или же поэтический смысл иносказания, метафоры. Она конструирует свое развитие сюжета, часто не имеющее ничего общего с реальными событиями. А если это обман, то именно о таком обмане писал поэт:

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман...

Под «тьмой низких истин» можно понимать информационную, протокольную фотографию, а «возвышающий обман» — это вымысел большого искусства, литературы, поэзии или кино, который, как мы убедились, вполне возможен в художественной фотографии.



177



178

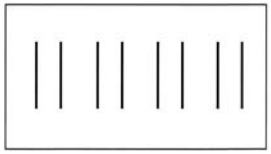
Связи подобия и контраста. Возникающие в изображении связи легче всего показать на простых геометрических формах, которые явным или неявным образом присутствуют в любом видимом объекте.

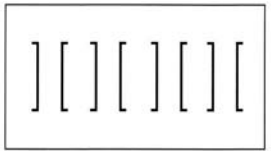
На илл. 168 два больших квадрата связаны своими размерами (подобие по размерам). Они как бы «видят» только друг друга, не замечая остальных.

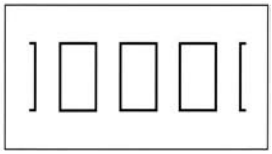
На илл. 169 шесть кругов по той же причине образуют два треугольника. Но вот отношение размеров изменилось,

и зрительная связь распалась, она больше не существует (илл. 170).

Такая способность двух или нескольких фигур взаимодействовать, образовывать группу зависит от отношения их размеров, оно достаточно свободное, не жестко заданное. Мы будем говорить о соизмеримости фигур*. Легче всего определить ее, найдя пограничную ситуацию, предел соизмеримости, когда группа начинает распадаться.

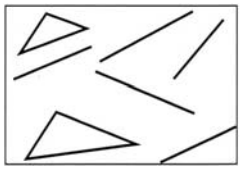

179

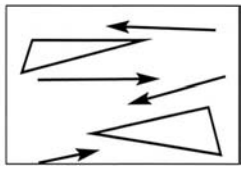

180


181

На илл. 171 круги не смешиваются с квадратами, стремятся отойти от них и объединиться (подобие на основе формы).

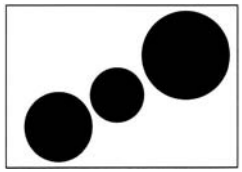
Эффект еще больший, подобие между фигурами усиливается. Круги образуют свой треугольник, а квадраты — свой (илл. 172).

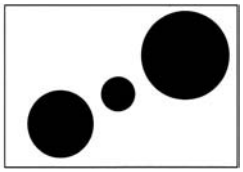

182


183

Как видно из илл. 173, подобие по размерам — более сильная организация, чем подобие по форме. То есть даже далекие по форме фигуры могут иметь сильную связь, если они примерно одного размера.

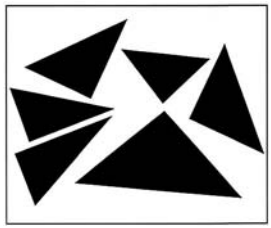
Подобие цвета и тона (илл. 174). Опять образуются две группы по три фигуры в каждой.

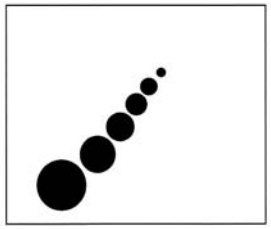

184


185

Подобие по тону (цвету) сильнее, чем подобие по форме (илл. 175). И сильнее, чем подобие по размерам (илл. 176). Большой круг связывается не с соизмеримыми белыми фигурами, а с маленькими черными.

Подобие по расположению (правило близости или родства). Вместо шести фигур (илл. 177) мы получили две самостоятельные группы по три фигуры (илл. 178).


186


187

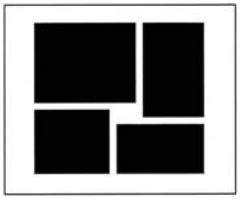
188

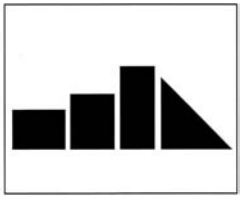
Две близкие соседние линии связаны в одно целое, мы видим что-то вроде узких прямоугольников (илл. 179).

Промежуточное положение (илл. 180).

Теперь наоборот более отдаленные отрезки связаны в одно целое. Здесь мы видим широкие прямоугольники (илл. 181).

На илл. 179 работает правило близости, а на илл. 181 побеждает правило замкнутости


189


190

* Соизмеримость понимается как сопоставимость, сомасштабность. Нужно отметить, что в математике соизмеримость имеет другой смысл.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Подобие по ориентации (илл. 182).

Подобие по направлению движения (илл. 183).

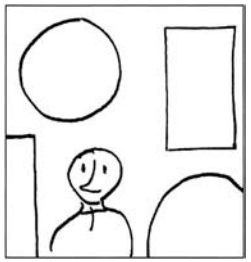
«...Подобие дает больший зрительный эффект, чем только заставляет предметы "принадлежать друг другу". Части, имеющие подобие, образуют и формируют зрительные модели» (Р. Арнхейм, 4 - 82). При этом они лежат в одной плоскости.

191

Центральному кругу на илл. 184 тесно, его притягивают два больших круга, он разрывается между ними. Это происходит потому, что все три круга соизмеримы, образуют устойчивую группу и, таким образом, принадлежат одной плоскости. А маленький круг на илл. 185 не соизмерим с большими кругами, он ушел в глубину, где ему свободно и легко.

Итак, связи между фигурами, подобными по размеру, по форме, по цвету и тону, по близости и родству, а также по ориентации и по направлению движения приводят к образованию зрительных моделей (группировок), то есть к уменьшению числа независимо воспринимаемых элементов. Можно вновь говорить о перцептивных силах, которые соединяют фигуры в группе.

Симметричные формы объединяются в одно целое. Вообще симметрия — настолько сильный тип организации, что проникает практически в каждую структуру. Так, любые симметричные части большого ансамбля образует самостоятельные группы. Каждый из треугольников связан с симметричным ему (илл. 186).



192

Особого рода связь — последовательность элементов одной формы, с постепенно уменьшающимися размерами (илл. 187). Ряд элементов направлен всегда от большего к меньшему, это объясняется сильным перспективным эффектом движения от переднего плана в глубину. Для такой группы характерно развитие. Еще она отличается тем, что фигуры, ее составляющие, в одной плоскости не лежат. В ряду соизмеримы два или три последовательных элемента.

Группирование может произойти также по принципу осмысленности. Разрозненные детали собираются в одно целое, если целое представляет собой нечто узнаваемое (илл. 188).

Простейший пример объединения в одну группу нескольких фигур — в целом они имеют общие очертания простой геометрической формы (илл. 189, 190).

Помимо этого в любой случайной форме (облака на небе) мы ищем и чаще всего находим знакомые образы (илл. 191).

Конструктивные связи. В изображении как объединении множества деталей и фигур, форм и тональностей, линий и цветов обязательно должны быть силы, которые зрительно соединяют весь ансамбль или его части в одно целое. Иначе это будет случайным и ничего не означающим набором деталей. Важную объединяющую роль выполняют связи и взаимодействия. Связи организуют структуру изображения, которую иногда называют конструкцией. А сами эти связи следует называть конструктивными.

193

194. Арнольд Ньюман

Понятие «конструкция» шире, чем «композиция». Всякая композиция непременно представляет собой конструкцию, но не всякая конструкция есть композиция.

Так что наличие связей — условие необходимое, но недостаточное. Конструкция — логические и зрительные связи между деталями изображения — необходима для объединения этих деталей в единый ансамбль. Конструкция — это план, схема будущей композиции, она требует значительной доработки, прежде чем будут выполнены главные условия: целостность и завершенность такого объединения, гармония и единство всех его компонентов.

Р. Арнхейм указывает, что соединение фигур в группы особенно важно в «разбросанных композициях», для которых требуется объединение «более или менее изолированных элементов, ритмично и нерегулярно расположенных по всей площади картины» (4 - 85). Чаще всего это ритмические композиции. Например, портрет человека в интерьере, когда стена позади человека заполнена всевозможными активными фигурами: картинами, фотографиями, книгами и т. д. (илл. 192-194; см. также с. 165, 179, 248).

Любое изображение буквально пронизано связями, которые образуются между иконическими знаками реальных предметов. Тем более изображение, ограниченное рамой. Такова фотография: рамка кадра вырезает некую часть реальности, сама по себе придает этой части, всем ее элементам и сочетаниям какую-то особую значимость.

195. Рифхат Якупов

Сразу следует оговориться — наличие большого числа связей не делает данный снимок (илл. 195) ни лучше, ни хуже, потому что связи эти никак не работают, они случайны и несодержательны.

Изобразительные связи на снимке — это прежде всего выделенные яркостью белые фигуры, соизмеримые друг с другом: скатерть на столе + занавески на окнах + платье женщины в центре (подобие по тону и размеру), а также три головных убора женщин + девять или десять свисающих с потолка кусков ткани* (подобие по форме и тону) и множество других. И это только белые, наиболее акцентированные формы.

Единственная связь, которая могла быть содержательной, — лица женщин + фотография на стене, но она слишком слаба.

Связи внешние и внутренние. Фотография способна значительно усиливать связи, репродуцированные в реальности, а также создавать свои собственные связи, которые в реальности отсутствуют.

Прежде всего в фотографии содержатся смысловые или логические связи. Люди, их действия, выражения лиц, жесты и взгляды, предметы в их руках и обстановка — все это позволяет понять смысл происходящего. Смысловые связи привнесены из изображаемой реальности, названы и обозначены ею.

Часто бывает так, что информации на снимке недостаточно, тогда мы домысливаем ситуацию. Фотография вообще имеет свойство больше умалчивать, чем говорить.

Что общего между керамическим портретом на могильном памятнике и кры-

196. Леонард Фрид

* Два подчеркнутых слова или словосочетания и знак «+» - это обозначение изобразительной или смысловой связи.

SCAN BY NE QUID NIMIS

шей машины? Ничего. Но на фотографии Л. Фрида эта связь отчетлива (белая табличка и белая крыша), хотя к какому-либо ассоциативному значению не сводится. Она собирает изображение, организует порядок его восприятия и, в конце концов, опосредованно определяет его содержание (илл. 196; см. также с. 141).

Композиция представляет собой вариант Весов, крайние элементы — табличка с фотографией и крыша машины, в центре — черные фигуры стариков.

Сильная изобразительная связь белая крыша + белая табличка задает смысловую: машина + могила и тем самым определяет, куда идут старики. Хотя на самом деле мы, конечно же, не знаем этого.

Вертикаль дерева возвращает глаз к машине, обход повторяется вновь и вновь. Изображение не отпускает нас, заставляя смотреть и думать.

197. Геннадий Бодров

Мужчина на кладбище остановился у могилы, на памятнике фотография молодого человека в военной форме. «Отец пришел к сыну», — говорим мы себе, хотя никаких доказательств тому на снимке, конечно, нет. Овал шляпы на снимке связывается с темным кругом на плите, а светлое пятно подкладки с таким же светлым прямоугольником на ней. Из этой изобразительной связи возникает связь смысловая (илл. 197).

Важно отметить, что содержание, которое мы обнаружили в этом снимке, возникает исключительно в силу существования изобразительной связи шляпа + памятник и пропадает, если устранить эту связь (см. с. 142).

Человек на фотографии держит в руках прямоугольник открытой книги. «Он читает», — заключаем мы, раскрывая связь человек + рука + книга. Это связь смысловая, внешняя по отношению к изображению, она отсылает нас к значениям изображенных объектов.

В реальном мире, кроме смысловых связей, есть и другие — зрительные (подобие форм, тональностей, цвета и так далее). При восприятии объекта реальности такие связи почти никогда не срабатывают, поскольку они не имеют прямого отношения к смыслу. В жизни, даже если мы их и замечаем, то уж во всяком случае не придаем значения. Кроме того они постоянно образуются и исчезают.

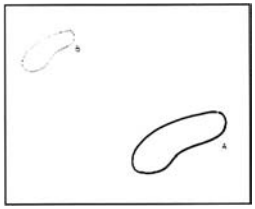
Другое дело изображение фотографическое как объект внимательного рассматривания, — мы не только обнаруживаем в нем то, что раньше не замечали и не могли заметить, но и находим новый смысл во всех сочетаниях и взаимодействиях.

Зрительные связи переходят в изображение (если, конечно не потеряются при переходе). Зрительная связь светлое лицо человека + белое пятно книги в изображении может выглядеть совершенно иначе (точка съемки, освещение), но может и сохраниться. Тогда она станет частью изображения.

Однако в изображении возникает и множество связей другого рода, тех, которые по тем или иным причинам отсутствовали в изображаемом. Например, поза читающего повторяет очертания кресла вдалеке. Во-первых, в жизни мы такие совпадения просто не замечаем или не успеваем заметить, они возникают и тут же распадаются. Во-вторых, их трудно заметить, если до человека один метр, а до кресла — три. Или же мы не сможем увидеть их одновременно (человек и кресло в разных углах, нужно повернуть голову).

Внутренние изобразительные связи заданы структурой изображения, его плоским характером. Два предмета, разно удаленные в реальности, на плоскости изображе-

ния находятся рядом, одинаково отчетливы и могут быть связаны. Точно так же два предмета, окрашенные в контрастные цвета, в черно-белом изображении хорошо уживаются, благодаря чему может возникнуть связь между ними.



198

К внутренним связям отнесем и зрительные, пришедшие из изображаемого, поскольку в изображении они изменятся и приобретут другой статус.

Таким образом, возникают новые связи, невозможные в реальности. Какая-то часть из них окажется содержательной, что даст новые смысловые связи.

В реальности человек и стул, на котором он сидит, связаны. А на фотографии, допустим, человек в темной одежде будет зрительно связан с темным проемом двери, а стул своими очертаниями — с вазой на столе.

Смысловая связь человек + стул остается, но к ней добавляются две новые внутренние связи человек + проем и стул + ваза. То есть смысловая связь может быть чисто логической (человек сидит на стуле), а может возникнуть как следствие изобразительной связи, связи значений иконичес-ких знаков. Изобразительная связь стул + ваза может иметь смысл (это зависит от контекста) или не иметь его.

Изображение содержит внешние и внутренние связи, определенная часть внутренних связей вызовет смысловые, другие останутся чисто изобразительными, то есть несодержательными.

Таким образом, слово «связь» употребляется в следующих значениях.

- Связь иконического знака с обозначаемым объектом.

Это смысловая связь «знак — означаемое», буквальное предназначение объекта, а также весь спектр значений и смыслов, заключенный в его названии.

- Смысловая, логическая связь значений двух иконических знаков (рука + карандаш или рука + нож — это внешняя связь). Значение отдельного знака и связь значений двух знаков — это внешние смысловые связи. Они содержатся в изображении, но от него не зависят, безразличны к нему. Два знака в изображении могут быть связаны своими значениями, но изобразительно не иметь ничего общего. Внешние они потому, что отсылают нас наружу, вовне изображения.
- Зрительные связи двух предметов, реально существующие в изображаемом (круглое + круглое или яркое + яркое). В изображении эти связи, если они сохранятся, приобретают статус внутренних изобразительных связей.
- Внутренние изобразительные связи, связи, возникающие только в плоскости изображения (связи зрительных форм, тональностей, очертаний двух иконических знаков, невозможные в реальности). Они, наоборот, безразличны к изображаемому. То есть два знака могут быть связаны независимо от того, что они изображают и что означают. Даже в том случае, если по смыслу они совершенно не сопоставимы.

Изобразительная связь между двумя знаками, будучи спроецирована на обозначаемое ими, может иметь ассоциативный смысл (пусть не прямой, далекий, мерцающий). Например, человек + фотография на стене (на голове человека круглая темная шляпа, а на стене такая же темная фотография в овальной раме). В этом случае изобразительная связь порождает смысловую. Если же такого смысла не существует (или он слишком абстрактный), как, например, светлая штора на окне + светлая чашка на столе, то такая изобразительная связь служит композиции (зрительное единство шторы и чашки), скрепляет ее. Но она же может быть и лишней, разрушающей композицию, не вписывающейся в единство остальных связей. Тогда ее необходимо устранить или, во всяком случае, ослабить (экспозиция, свет, печать).

Следовательно, внутренние изобразительные связи можно подразделить на чисто

изобразительные и изобразительно-смысловые. Таким образом, можно назвать всего три типа связей:

- внешние смысловые;
- внутренние смысловые (изобразительно-смысловые);
- внутренние изобразительные (чисто изобразительные).

Первый тип связей — фабула изображенного — это то, что говорит о себе реальность через изображение. Эти связи — основа конструкции изображения.

Второй и третий — изобразительные связи, они отсутствуют или слабо выражены в реальности. Это то, что можно узнать (увидеть, осмыслить, почувствовать) о реальности только через изображение. Изобразительные связи — основа композиции изображения, они организуют восприятие сюжета, выражают содержание. Мы можем назвать их композиционными связями. Они — основа целостности композиции как художественной формы.

Один и тот же набор предметов (фабула) композиционно может изображаться разными способами, в силу чего будет иметь совершенно разные связи, иначе говоря, разное содержание (сюжет как изложение фабулы на языке изображения).

199. Оригинал

Смысловые и изобразительные связи объективно существуют в фотографическом изображении. Смысловые связи, конечно, возникают в нашем сознании, однако вызваны они реальным значением или соединением совершенно реальных компонентов изображения. Изобразительные связи подобия, связи положения и масштаба, движений и тональностей еще более реальны, и они составляют основу языка фотографии.

200. Вариант

Вот округлая деталь А на переднем плане, а вот другая меньшего размера, но подобная ей на дальнем — В. Они связаны, причем эта связь А + В реальна, она результат зрительного взаимодействия двух форм (илл. 198). Остается добавить, что связь эта внутренняя, в реальности она не сработает из-за большого расстояния между А и В.

Другое дело, насколько связь А + В является смыслообразующей. Это будет зависеть от того, что именно означают иконичес-кие знаки А и В. Конечно, связи могут оказаться пустыми, случайными.

Итак, связи бывают содержательные и несодержательные. Кроме того, необходимо различать сильные и слабые связи. Сильные связи выделены в изображении (тональные акценты, крупность плана, резкость и так далее), слабые — не выделены или выделены недостаточно, они почти не читаются, зачастую ими можно пренебречь.

Фотограф может усилить или ослабить какие-то изобразительные связи. Так, кадрирование уже известного нам снимка слабую связь двух рук превращает в сильную (илл. 199). Схожие по форме (или смыслу) равноотстоящие от рамки компоненты приобретают особенно сильную связь в силу симметрии. Сильная связь меняет смысл, теперь рука слева так же значима, как и рука «стреляющего», последняя больше не спрятана, как раньше, наоборот, она подчеркнута повтором рука-рука (илл. 200).

201 . Павел Смертин

Связи могут быть смелыми и тонкими, умными и глупыми. Бывают связи, которые сводятся к банальным ассоциациям, известным из плохой литературы и ставшими расхожими штампами. Например, голая ветка + осенний лист или женщина + яблоко в руке. Конечно, здесь нет открытия.

Но связи могут быть совершенно неожиданными и в то же время содержательными. К примеру, связь голова человека + ваза на шкафу может иметь интересный подтекст, если ваза и голова подобны по форме и тону, а шкаф узкий и высокий, что-то вроде пьедестала. Такая связь в портрете может тонко рассказать о человеке на фотографии. То есть фотограф сделает пусть маленькое, но открытие на изобразительном уровне.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Можно представить себе фотографию: женские ножки + ножки стула. Связь между ними может быть как чисто вербальная, так и изобразительная. В первом случае она отсутствует в самом изображении, возникает только в уме благодаря повтору «ножки-ножки». Два объекта названы, показаны, но ничем больше не связаны. А во втором связь эта реально существует в изображении, это часть его (округлость, расположение, симметрия, световые акценты и прочее).

Случайно возникшая в момент съемки связь — например, похожие жесты двух персонажей —- может ухудшить или, наоборот, обогатить композицию.

202. Дана Киндрова

Связи нереальных форм. Возможны связи не только между несопоставимыми, но и между несуществующими объектами.

Очертания головы собаки отчасти повторяются в изгибе руки девушки (илл. 201). Такая часть фона, которая при определенных условиях воспринимается как самостоятельная фигура, называется контрформой. В изобразительном искусстве контрформа встречается довольно часто. Так, когда художник пишет натюрморт (яркие фрукты на темной скатерти), он иногда озабочен не столько расположением этих фруктов, сколько черными контрформами между ними.

203. Юджин Смит

Женщина в черном положила руку на лоб больному, а он в свою очередь, протягивает к ней свою белую руку-контрформу (илл. 202). Снимок нарочито не уравновешен. Активное проникновение черной руки женщины в белое пространство больного взрывает симметрию, неподвижность этого белого. Динамичность черной формы имеет большое эмоциональное значение, это выражение энергии сострадания и любви. Подчеркнем, что все эти ощущения не возникли бы или оставались чисто смысловыми, будь одежда женщины не черной, а белой.

Белая контрформа становится фигурой и выступает вперед (илл. 203, см. также с. 293).

И это приводит к новому, совершенно неожиданному прочтению знаменитой фотографии Ю. Смита «Дорога в Рай».

204. Вариант

Контрформа ведет себя как реальная фигура и вступает в отношения с другими фигурами (илл. 204; см. также с. 258).

Белая контрформа выступает как самостоятельная фигура (илл. 205).

Контрформа не проявляет себя (илл. 206).

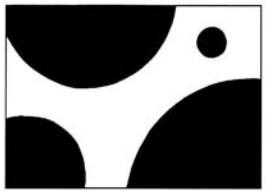
Контрформа образует дополнительные фигуры с рамкой (илл. 207).

Исключительное значение имеют контрформы в графическом дизайне, особенно в типографике. Работа с невидимым, с фоном, согласованность формы и контрформы — здесь самое главное. То есть работа идет в основном с одной краской — белой. Белое пустое пространство — это воздух графического дизайна. Это пространство внутри букв, между буквами, строками, иллюстрациями и так далее.

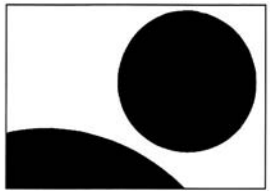
Таким образом, язык фотографии составляют не отдельные символы-знаки (зерно, пятно, круглое, острое и т. д.), а иконические знаки объектов реальности, которые как раз и являются носителями смысла и выра-

SCAN BY NE QUID NIMIS

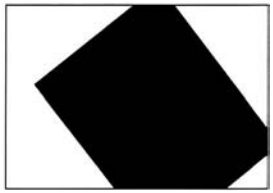
жают содержание изображения, взаимодействуя друг с другом.



205



206



207

Фотография отличается от живописи тем, что в ней не нужно учитывать элементарные знаки: мазок как след кисти живописца, направление и характер штриха или линии в графике. В живописи и графике это подлинные знаки, они означают и одновременно выражают, поскольку неразрывно связаны с рукой художника и определяются его замыслом и психофизиологическим состоянием.

Фотографическое зерно или скопление зерен не обладает индивидуальностью, это результат физико-химического процесса. Если в целом большая или меньшая зернистость отпечатка имеет определенную выразительность, отдельное зерно ею не обладает. Скопление зерен может изображать какую-то маленькую деталь, пуговицу на пиджаке или кусочек пиджака. Поэтому иконические знаки в фотографии рассматриваются начиная с более крупных образований. То есть их количество не так велико.

Изобразительно выделенные содержательные элементы, взаимодействуя друг с другом в определенной последовательности, могут образовывать отдельные «фразы» или куски «фраз».

Фотография — мышление в образах, но это не «образ матери» или «образ молодости» (на снимке всегда конкретная мать или молодая женщина). Это образ тяжести или мягкости, устремленности или покоя, борьбы или гармонии. Из классических искусств ей наиболее близка поэзия, которая основана на созвучии двух-трех слов в строфе, возникающем эхе.

Говорят, поэзия возникает между словами. Звуковые и смысловые связи двух слов слышатся буквально в немом пространстве между ними. Но точно так же смысл в изображении возникает между предметами-знаками, как зрительное их созвучие, рифма, эхо.

Умение видеть и создавать нужные связи и тем самым выражать вполне определенное содержание — это и есть умение фотографа говорить на языке изображения.

Причем содержание настолько объективно, насколько одинаковы ассоциации у разных зрителей, воспринимающих изображение. Что также зависит и от индивидуальных особенностей и уровня подготовки этих самых зрителей.

SCAN BY NE QUID NIMIS

ОТСТУПЛЕНИЕ 2
ПОЭЗИЯ ФОТОГРАФИИ

«Поэзия — это нечто неподвластное активным силам человеческого разума».

Шелли (11 -67)

«Камера — это гораздо больше, чем просто фиксирующий аппарат. Это средство, благодаря которому мы связываемся с другим миром».

Оскар Уэллес (52)

Фотография и поэзия. Что такое поэзия никто не знает, иногда сам поэт не вполне представляет, что же у него получилось. А. Сельвинский говорил, что он готов поспорить с любым определением поэзии и тут же написать стихотворение, которое не будет соответствовать предложенной формулировке.

Точно так же никто не знает, что такое художественная или поэтическая фотография. А потому у нас есть надежда отыскать нечто общее между фотографией и поэзией.

Сразу же следует оговориться, что задача эта почти безнадежная. Трудность в том, что каналы восприятия искусства слова и искусства изображения совершенно различны. Можно обладать чувством языка, но совершенно не воспринимать язык изображения, и наоборот.

И все же есть некое пространство, где они пересекаются. Но прежде несколько очевидных соображений, касающихся восприятия поэзии и фотографии.

Первое и, казалось бы, самое неразрешимое противоречие. Поэзия воспринимается во времени, фотография — мгновенно. На самом деле это не так. Многие исследователи отмечают, что стихотворение (конечно, не очень большое), после того, как оно прочитано, воспринимается именно целиком, во всех своих связях. А фотография также «прочитывается» не в один момент. Глаз двигается от одной детали к другой в определенном порядке, переходя от детали А к детали В, отмечает зрительную связь между знаками, в силу чего возникает ассоциативная связь между означаемыми понятиями или словами-названиями предметов. И только после этого мы воспринимаем фотографию как изобразительную и смысловую цельность.

Поэтов единицы, а людей, пишущих стихи, миллионы. Но точно так же среди миллионов фотографирующих в мире едва ли с десяток настоящих фотографов. Людей, которые не представляют свою жизнь без поэзии, так же много. Среди них множество настоящих ценителей, весьма тонко в поэзии разбирающихся.

О поэзии писали и думали, ее исследовали и анализировали лучшие умы на протяжении многих веков. Фотографии повезло меньше, у нее не было своего Леонардо. Есть серьезные исследования, но они посвящены, в основном, фотографии как основе киноискусства или же социологии

SCAN BY NE QUID NIMIS

функционирования фотографии в современном мире. Да и какая может быть теория фотографии, когда ей самой всего 160 лет. По сравнению с поэзией это же просто ребенок, еще не научившийся говорить.

Поэзия демократична и доступна каждому, кто считает, что стихотворение — это зарифмованные слова, расположенные лесенкой. Можно, например, написать оду по случаю дня рождения жены или начальника по работе. Что-то вроде «с днем рожденья поздравляя, счастья в жизни Вам желаю!».

Доступность, кажущаяся легкость фотографии вредит ей еще больше, особенно с появлением дешевых автоматических и цифровых камер. Теперь каждый считает себя фотографом, фотографирует практически все население. Культура восприятия фотографии крайне низка, это привычка «прочитывать» в снимке документальное, фактическое сообщение, неумение проникнуть дальше поверхности фотобумаги, в глубину изображения.

Нужно признать, что далеко не все способны воспринимать пластику фотографического (или иного) изображения. Если есть люди, равнодушные к поэзии или музыке, и им абсолютно невозможно объяснить, что это такое, по крайней мере, без значительных усилий с их стороны, то очевидно, что определенная часть публики не понимает или не способна понять, что такое картина или же художественная фотография. Их не научили, или они не постарались, короче у таких людей атрофирован какой-то необходимый для понимания пластических искусств орган, который мгновенно реагирует на организованность изображения. А уж если форма действительно хороша, гармонична и выразительна, возбуждается настолько, что вызывает чувство восторга такое же, как и при чтении стихов или слушании музыки.

Поэзия очень хрупкая вещь, ее легко разрушить, стоит только начать воспринимать слова, составляющие поэтический текст, буквально. Или же задать сакральный вопрос: «А что автор хотел этим сказать?». Точно такой же вопрос задает себе человек, когда видит перед собой фотографию. Задает и требует ответа.

Чтобы воспринимать поэзию, нужен особый слух и особый настрой. По этому поводу Поль Валери тонко заметил, что сообразно с различием склада умов, поэзия либо не имеет никакой ценности для человека, либо же обладает бесконечной значимостью, что уподобляет ее самому Богу.

Чтобы стать поэзией, настоящее должно кончиться, пройти. Прошедшее же переживается как утрата. Но это качество — ностальгия — в самой природе фотографии, которая всегда в прошлом, всегда неповторима и всегда свидетельство утраты. Фотография — пережитое, ушедшее мгновение, а поэзия — переживание такого мгновения. Фотография в широком смысле (не обязательно художественная) склонна к ностальгии, как и лирическая поэзия.

Легко говорить о фотографии вообще, как о социальном феномене, средстве массовой коммуникации или визуальном коде. Но это то же самое, как если бы некто стал рассуждать о литературе, имея в виду любой текст — надпись на заборе, телефонный справочник, школьное сочинение, романы великих писателей и прочее. Термин «фотография» совершенно не дифференцирован в языке, фотография — это все, что угодно на фотобумаге. А ведь между снимком на паспорт, научным снимком, заказным портретом, газетной новостной фотографией и, наконец, произведением фотоискусства нет ничего общего, кроме этой самой бумаги.

На вопрос «Может ли фотография вызвать поэтическое переживание?», — следует ответить: сколько угодно. Коль скоро переживание это может быть вызвано какими-то эмоциями, образами, связанными с реальностью, а фотография — энциклопедия зрительных образов реальности, и к этому еще надо добавить ее способность будить воспоминания, вызывать в со-

знании некие островки памяти. Поэтому фотографии хранят в домашних альбомах и вешают на стены. Можно закрыть поэта в комнате без окон и «кормить» его фотографиями — стихи будут, был бы поэт. Конечно, фотографическое изображение не равноценно реальности, это знак ее. Но в сознании всплывают какие-то воспоминания со всеми обстоятельствами, запахами, прикосновениями и прочим. Это и вызывает или в состоянии вызвать поэтическое переживание у зрителя.

Вопрос в другом: существует ли такая фотография, которая объективно содержит в своей структуре, организации материала некоторые черты, аналогичные каким-то элементам структуры поэтического произведения? Пусть даже не фотография вообще, а всего лишь малая и вполне определенная ее часть.

Основные отличия. Сначала необходимо остановиться на двух уникальных феноменах фотографического творчества, абсолютно невозможных не только в случае поэзии, но и в любом другом виде классического искусства. В создание фотографического произведения почти всегда вмешивается случай. Причем, это происходит со всеми: и с начинающим фотографом, и с большим мастером. Правда, последнему «везет» гораздо чаще, ведь он неизмеримо больше работает, понимает, что делает и в состоянии оценить результат.

Второй феномен — следствие первого. Только в фотографии любой фотолюбитель, если ему сильно повезет, может сделать снимок, столь же ценный в художественном отношении, как и работа фотографа-художника. Но, увы, скорее всего шедевр пропадет: наш гипотетический фотолюбитель просто не сможет понять, что же у него получилось. Однако если найдется некто, обладающий вкусом и пониманием, иначе говоря, — эксперт, который сумеет оценить подобный «подарок судьбы», — уникальный снимок будет сохранен для людей. В этом случае, кстати, возникает интересный вопрос: кто же автор шедевра — эксперт или тот, кто нажал на кнопку, а потом не смог по достоинству оценить снимок.

(Примечание 12)

Все это не отменяет существование фотографического искусства, просто это искусство особого рода, со своей спецификой. Фотография в большей степени, чем другие искусства зависит от реальности, что отнюдь не преуменьшает роль человека, автора. Его творчество реализуется по-другому, иначе, чем в классическом искусстве.

Искусство фотографии существует потому, что сама реальность спонтанно создает некие моменты истины и красоты. Задача фотографа — интуитивно откликнуться и запечатлеть такой уникальный момент.

Ситуацию, когда автор зачастую не в состоянии предугадать, что у него получится, трудно себе представить в каком-то другом искусстве, кроме фотографии, разве только еще в поэзии. Стихи возникают спонтанно, стихи рождаются в подсознании из случайно услышанного слова или промелькнувшего созвучия.

Поэт часто бывает медиумом, связующим звеном между чем-то неосязаемым (не представимым) и листом бумаги. И фотография чаще всего рождается спонтанно, по воле случая. Она складывается из невообразимого количества слагаемых, которые «встречаются» в один единственный момент времени и создают гармоничную картину, полную взаимосвязей и нюансов.

Поэты бывают медиумами или создателями. Фотограф, работающий репортаж-ным методом (без режиссуры, вмешательства в происходящее), всегда медиум. Он откликается на происходящее, но не создает его. В таком случае фотограф, если говорить о фотографии как искусстве (не искусстве фотографирования, а именно искусстве, без указания технологии создания произведения), — тоже всего лишь

связной между хаосом зрительной реальности и листом фотобумаги.

Нельзя сказать: «Я сделал этот снимок». Фотографу всего лишь удается зафиксировать некий момент: «И потом на пленке я увидел такое, чего не мог себе представить, мне повезло».

Методика работы фотографа учитывает влияние случайности: он снимает много, очень много, затем из тысячи кадров, изображений, которые рождены игрой света и тени в его камере, выбирается один единственный и говорится: «Вот то, что я искал, это и есть правда, это и есть красота».

Если применить подобную практику к работе поэта, получится примерно следующий процесс: можно написать отдельные слова на бумажках, подбрасывать их в воздух и смотреть, какие фразы и сочетания получатся при падении, а потом снова и снова бросать бумажки в воздух. Вполне вероятно, что какие-то идеи, зацепки со временем появятся. Конечно, это будет всего лишь полуфабрикат, и с ним еще надо работать.

Но и негатив, кадрик на пленке, тоже полуфабрикат для фотографа, работа только начинается: осмысление, анализ, реализация возможностей негатива на отпечатке. Очень непроизводительный труд? Конечно. Фотограф, работающий на улице, снимает до 20 пленок в день, это примерно 700 кадров, из них, быть может, один-два останутся для рассмотрения. А если при такой работе в течение года в его коллекции появятся несколько работ высокого уровня — это большая удача. Такова специфика, и с этим ничего не поделаешь. А кроме того, эти несколько кадров, они того стоят.

Подобные черты. Поэзия состоит из слов, однако механическое сложение этих слов не дает поэтического содержания. Все дело в порядке слов, сцеплениях и созвучиях между ними. Поэзия не поддается пересказу. Даже такую простую фразу как «мама мыла раму» невозможно перевести на язык изображения. Пока у нас нет средств, чтобы передать созвучия «ма-мы-аму». Точно так же нельзя изобразить мысль, зато можно вызвать ее с помощью изображения. Но и в поэзии мысли не изображены, они возникают в процессе восприятия.

И фотография не всегда переводима на другой язык. Материал фотографии составляют объекты реальности. Если это чисто информационная фотография, поэтическое содержание может в ней присутствовать постольку, поскольку оно присутствует в самой реальности. Задача фотографа в этом случае — зафиксировать такой момент, технически передать иллюзию реальности. Это фотография поэтическая по материалу. Зримая реальность способна в отдельные моменты спонтанно создавать ситуации, имеющие именно поэтическое содержание, — и фотография доказывает эту ее способность.

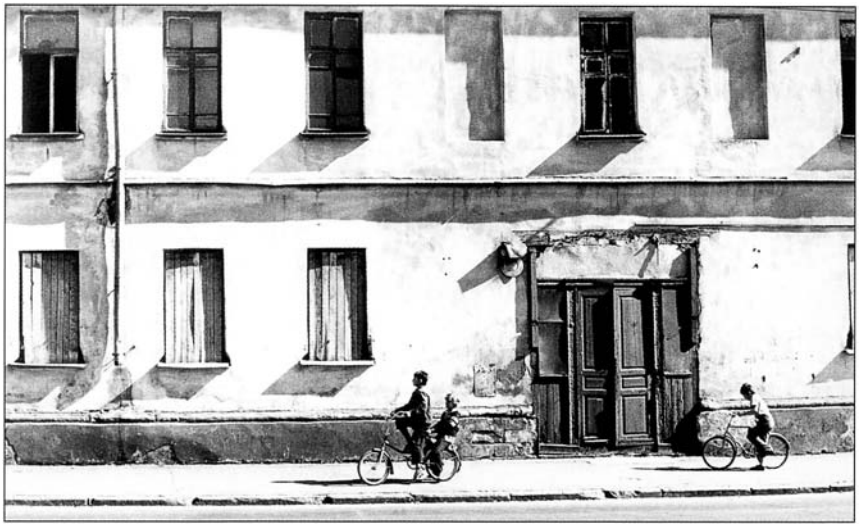
Если же материал фотографии пластически организован, а разнообразные структурные связи, возникающие как следствие такой организации (зрительные, геометрические, тональные, а также связи, буквально невидимые в изображении, — семантические), образуют сцепления и «созвучия», подобные таковым в поэтическом тексте, — тогда это фотография поэтическая по конструкции.

Неповторимому звучанию слова в поэзии соответствует столь же неповторимая «интонация» предмета (знака) в фотографии: очертания, форма, свет, фактурность и прочее. Конечно, само по себе наличие упорядоченных связей в изображении еще ни о чем не говорит, все зависит от контекста. Содержание это может быть банальным и глупым, умным и тонким, может быть литературным или каким-то другим, а в отдельных случаях — поэтическим.

Иногда говорят: главное в музыке — это неслышимое, в пластическом искусстве — невидимое и неосязаемое. Говорят и так: искусство — это попытка выразить невыразимое. Насколько это приложимо к искусству фотографии?

SCAN BY NE QUID NIMIS

Если фотограф сознательно отказывается от сюжета, от поиска символических деталей, если о его снимках говорят «да здесь же ничего нет», — в этом «ничего» может быть очень и очень многое. Все зависит от таланта и вкуса. Стихи, как известно, растут из некоего сора, «не ведая стыда». Не следует ли и фотографии искать поэтическое не в фиксации исключительных событий, а в привычном и будничном? Такая тихая и немногословная фотография переходит от рассказа к показу, от очевидного к невидимому, от фиксации **к** анализу, от поверхности факта к глубине размышления. Именно она и может быть в чем-то главном близка поэзии.



208

Связи-рифмы. Поэзия — ритмически организованная структура, это созвучия, паузы, резонансы слов. Возникает огромное количество связей, пронизывающих материал на всех уровнях. Семантические, тональные, геометрические связи возникают и в фотографии, часто даже независимо от воли фотографа. Но найти, увидеть их — мало, необходимо заставить их работать, только тогда отдельные, еле слышные голоса, возможно, сольются в общий хор. Здесь и потребуется форма, всепроницающая организация всего материала на уровне изображения.

В конечном счете поэзия — это искусство складывать слова в единый выразительный текст. Точно так же и фотография — искусство складывать отдельные детали в цельное и наделенное смыслом изображение.

Ритмическая организация, членение плоскости, ударения-рифмы на отдельных элементах, — все это дает основание сравнивать фотографию со стихотворением. Плоскостная, графическая композиция, построенная на «рифмах» темных и светлых окон и квадрата двери в центре, которые поддерживают два велосипеда с мальчиками. Симметрия уживается с асимметрией. Удивительно, сколько здесь совпадений: над темной дверью черное окно, справа и слева от него светлые ниши, потом опять два черных окна, и так далее, и тому подобное (илл. 208; см. также с. 182).

В любом куске реальности в рамке видоискателя существуют связи предметов и фигур между собой. Человек связывается с другим человеком, даже если этот другой — всего лишь портрет на стене.

Но есть и иные связи, чисто изобразительные — геометрические, тональные, цветовые. Причем, число таких связей в изображении гораздо больше, чем в самом объекте. Это объясняется тем, что изображение плоское. Изобразительные связи дают новое качество, невозможное при восприятии реальности. Связи возникают не только между родственными предметами, связи появляются и между предметами, никак не сочетающимися, несопоставимыми. Связи порождают ассоциации, ассоциации — поэтическое содержание.

Фотография А. Кертеша (илл. 209). Здесь главное — связь двух элементов, белой фигуры гимнаста и черной — зрителя на мосту, эта связь изобразительная и од-

SCAN BY NE QUID NIMIS

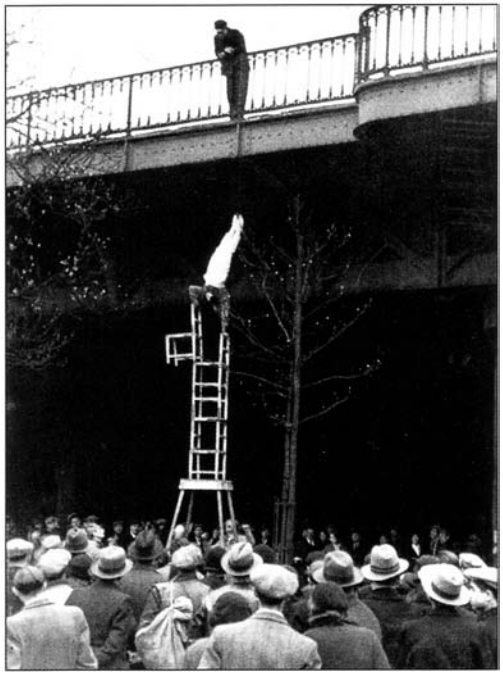
новременно смысловая, вернее, сначала изобразительная, а потом только становится смысловой. Была ли эта связь видимой в реальности? Только на один момент, и только в той точке в пространстве, которую занимал фотограф. То есть можно сказать, что такого сопоставления никто кроме него не видел и не представлял (илл. 209).

Сильная связь двух выделенных по контрасту с фоном фигур — белая фигура + черная фигура (симметрия, форма, общая вертикаль) и в то же самое время контраст между ними (ориентация, тональность) подчеркивают смысловую связь и контраст между гимнастом и зрителем, что в конечном итоге определяет содержание снимка.

Здесь изображение факта поднимается до самых высоких обобщений. Это отношения артиста и зрителей, даже более того — художника и толпы. Причем художник, гимнаст на прекрасной фотографии Кертеша сделан из того же белого «материала», что и небо вверху. «Слова» эти не высказаны прямо и нигде в изображении не записаны, но они читаются сквозь поверхность фотографии как поэтическое иносказание, метафора.

Смысловые, логические связи только обозначаются (их еще нужно раскрыть), изобразительные связи ощущаются непосредственно, они заданы, изображены (потому их и называют изобразительными).

Это как в языке — связь значений двух слов мы воспринимаем рассудком, а связь их звучаний эмоционально, потому что ощущаем ее реально.



209. Андре Кертеш

Это, наверное, самая известная фотография великого Картье-Брессона. Она построена на единственной изобразительной рифме: прыгающий через лужу мужчина и прыгающая балерина на плакате, в этой рифме и надо искать содержание. Оно близко к содержанию работы Кертеша, это поэтические ассоциации на тему «искусство и жизнь», но здесь появляется новый оттенок: противопоставление «мужчина и женщина». А кроме того, как мужчина, так и плакат имеют своих двойников, — это отражения в огромной луже (илл. 210; см. также с. 179).

Фотографию обычно упрекают в том, что она всего-навсего протокольная копия реальности, сделанная бездушной камерой, что она способна зафиксировать только то, что случилось, но никоим образом не то, что могло бы случиться. То есть, если этому верить, вымысел и фантазия в фотографии невозможны.

Однако это совсем не так. Разрыв между содержанием изображения и изображаемым так же велик, как разрыв между случаем из жизни и рассказом или стихотворением, написанными по этому поводу. То есть вымысел и фантазия в «обыкновенной» репортажной фотографии достижимы. И мы убедились в этом на многих примерах.

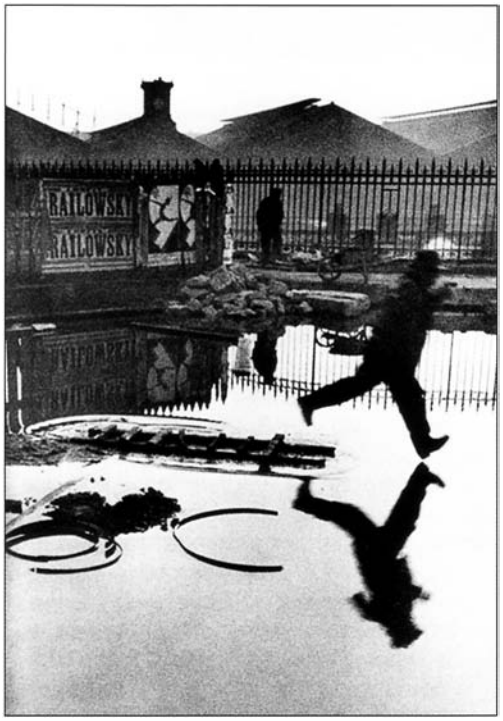
Ф. Г. Лорка писал: «Что такое поэзия? А вот что: союз двух слов, о которых никто не подозревал, что они могут соединиться и что, соединившись, они будут выражать новую тайну всякий раз, когда их произнесут» (26 - 609).

Существование зрительной связи между двумя иконическими знаками более всего сближает фотографию и поэзию.

Это подобно поэтической строфе, когда созвучие между двумя выделенными словами приводит к взаимодействию всех оттенков их значений и смыслов. («Звук уснул» у Ф. Тютчева. Три раза повторенное «у» соединяет два, казалось бы, несовместимых по смыслу слова гораздо сильнее, чем любая другая, незвуковая связь).

SCAN BY NE QUID NIMIS

Вот и хороший фотограф часто рифмует совершенно несопоставимые, несоединимые вещи и понятия. Возможно, облако на фотографии будет похоже на дерево (оно и в реальности было похоже, но всего на один момент), а на переднем плане — яблоня в цвету. Но связь облако + яблоня появляется именно в изображении. Эта связь содержательна, она вызвана подобием иконических знаков, что приводит в конечном итоге к ассоциативной связи облако на небе, как дерево + дерево на земле, как облако. Может быть, эта идея и привлекла фотографа.



210. Анри Картье-Брессон

Облако-дерево и дерево-облако, в этом есть немного от поэзии. Жаль только, что в переводе с изобразительного языка это не звучит так убедительно, ибо во взаимодействии слов «облако» и «дерево» нет силы поэтического созвучия.

«Основой всего является поэзия. Многие фотографы носятся с какими-то странным и нелепыми изображениями, думая, что это и есть поэзия. Ничуть не бывало. Поэзия включает в себя обычно два элемента, вступающие в противоречие, и между ними вспыхивает искра. Но она появляется лишь изредка и ее трудно подстеречь. Это то же самое, как если бы человек подстерегал вдохновение, оно приходит само, когда человек живет полной, обогащающей его жизнью» (А. Картье-Брессон, 53).

Интересно, что и поэт и фотограф говорят именно о двух элементах, а не о трех или четырех. Надо полагать, что двух достаточно. Дело в том, что фотограф чаще всего сопрягает в кадре именно два элемента, редко три. Четыре согласующихся элемента в кадре — так может повезти только раз в жизни. Б. Пастернак сравнивал стихотворение с покрывалом, натянутым на острия нескольких слов. Что важно — нескольких, но не всех, значит, и нескольких достаточно.

Фотография при всей своей природной немоте и одновременно способности будить фантазию больше всего соответствует короткому стихотворению из трех-четырех строф.

На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний ветер.
Басе, Япония, XVII век

Лаконизм и глубина хокку могут передать содержание хорошей фотографии. Фотография называет предметы, изображая их. Но в этих изображениях-знаках иногда столько выразительности, образности, что способность фотографии к иносказанию, метафоре оказывается ничуть не меньшей, чем у поэзии. А кроме того, эти знаки и связи подобия и контраста между ними способны вызвать ту самую искру, о которой говорит Брессон.

А вот мнение художника В. Фаворского: «Кроме того, по аналогии с поэзией нужно указать на нечто вроде рифмы, когда через подобие одна форма похожа на другую, и они перекликаются» (33 - 86).

Можно говорить об изобразительных рифмах — это зрительная перекличка (созвучие) деталей изображения, предметов и людей. Конструктивно рифмы основаны на подобии или контрасте геометрических форм и фигур тех знаков, которые изображают реальные объекты. Но, кроме того, эти иконические знаки имеют собственную выразительность именно как отвлеченные формы.

Подушка и старушка, банальнейшее сочетание слов.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Но поэт написал бы стихотворение о том, как человек на подушке любит, в подушку шепчет стихи и проливает ночные слезы и на подушке умирает. Наверное, в мировой поэзии есть такое стихотворение.

И нашелся фотограф, который запечатлел все это в одной по-настоящему поэтической фотографии (илл. 211; см. также с. 314).

Во-первых, подушка на ней одушевлена, это такое же живое существо, вечный спутник человеческой жизни. Во-вторых, старушка и подушка имеют общие очертания, связаны большим количеством пронизывающих их округлых линий-складок. Это объединяет их в одно нерасторжимое целое, хотя первоначальный контраст-конфликт между живым и неживым, черным и белым остается в силе.

211. Павел Смертин

Сцепление мыслей и знаков. И еще это очень близко тому, что Л. Толстой называл «сцеплением мыслей». «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но и каждая мысль, выраженная словами, особо теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (40 - 268, 269).

В нашем случае «сцепление мыслей» осуществляется на уровне изображения сцеплением иконических знаков, а сами мысли возникают как результат такого изобразительного сцепления-связи.

Видим мы в конечном счете не глазом, а мозгом, поэтому почти всегда видим не то, что видим, а то, что думаем. Это в жизни. А при восприятии изображения, той же фотографии с ее установкой на длительное и подробное рассматривание, мы, наоборот, думаем то, что видим.

Таким образом, именно формотворческая фотография, направленная не столько на регистрацию изображаемого объекта, сколько на целенаправленную организацию его изображения, сходна по структуре с поэзией. Это рифмы-связи, это содержание, возникающее между словами-изображениями, это созвучия знаков-форм и многое другое. В частности, фотография способна быть столь же лаконичной, как лирическая поэзия, в ней больше умалчивается, нежели рассказывается. И главное — это возможность создания самых разнообразных, в том числе и поэтических, ассоциаций, которые изобразительная фотография (по аналогии с изобразительным искусством) создает, вырезая из реальности определенные сочетания предметов и устанавливая связи между ними.

На этой предельно лаконичной и красивой фотографии всего несколько выхваченных светом округлых линий: овал плеч, полукруг руки отца и руки ребенка, ослепительно белое лицо ребенка над окружное-

SCAN BY NE QUID NIMIS

тью таза с водой. Но эти несколько линий составляют такое ритмическое и мелодическое богатство композиции, которое трудно было себе вообразить на простой «домашней» фотографии. Запрокинутое к небу лицо малыша напоминает икону (илл. 212, см. также с. 126).

212. К. Мацузаки

Фотография, реальность, поэзия. Фотография имеет дело только с реальностью. Иногда даже рассматривают фотографическое изображение как точную копию реальности, как ее слепок, как саму реальность, перетекающую на фотобумагу. И главным свойством фотографии считают ее документальность, точность в передаче деталей.

На самом деле отношения фотографии и реальности намного сложнее. Да, степень правдоподобия фотографического изображения значительно выше, чем в живописи. А тем более — в графике. И все же она не абсолютна, отличия между изображением и изображаемым существуют и в фотографии, просто они не так заметны. Достаточно указать хотя бы на плоскостность изображения, передачу цветов в черно-белой фотографии. Знаки предметов и людей (а на фотобумаге мы распознаем знаки, а не сами объекты) могут быть искажены до неузнаваемости. Тональные, масштабные, геометрические отношения строятся заново.

Отличия эти достаточны, чтобы рассматривать фотографию как самостоятельную реальность, создаваемую во многих случаях не столько физико-химическими процессами, сколько творческими устремлениями фотографа. Более того, отличия между тем, что изображено и как это изображено, освобождают пространство не только для фотографического творчества, но и для фотографического искусства.

Отношения между поэзией и реальностью гораздо более сложные. Но возможна ли поэзия вне реальности? Поэт черпает свои наблюдения и переживания именно из реальности. Они-то и составляют материал поэзии. Но поэзия состоит из слов. Поль Валери сравнивал стихотворение с растянутым колебанием между звуком и смыслом, поэзия состоит из отношения слов или отношения их резонансов. Метод поэзии — раскрытие слова, снятие шелухи штампов, раскрепощение смысла, это высвобождение поэтического потенциала языка. Поэт живет во вполне определенной реальности, в том числе и языковой, и зависит от нее.

Поэтическое переживание порождается окружающей действительностью, зато потом существует обособленно, не будучи с ней связано. И это как бы новая реальность, надстроенная над повседневностью, она более высокого порядка, поэтическая.

Есть один вечный фотографический сюжет — это человек (или предмет) и его тень. Суть сюжета в том, что тень ведет совершенно самостоятельное существование, она не повторяет, а раскрывает; не отражает, а выражает; говорит своим голосом, что и становится содержанием такой фотографии. Тень очеловечивается, что очень напоминает прием олицетворения, например, в басне, собственно портрет чего-то с тенью и есть фотографический аналог такой басни. Мораль возникает на контрасте изображения тени и человека, тени и предмета.

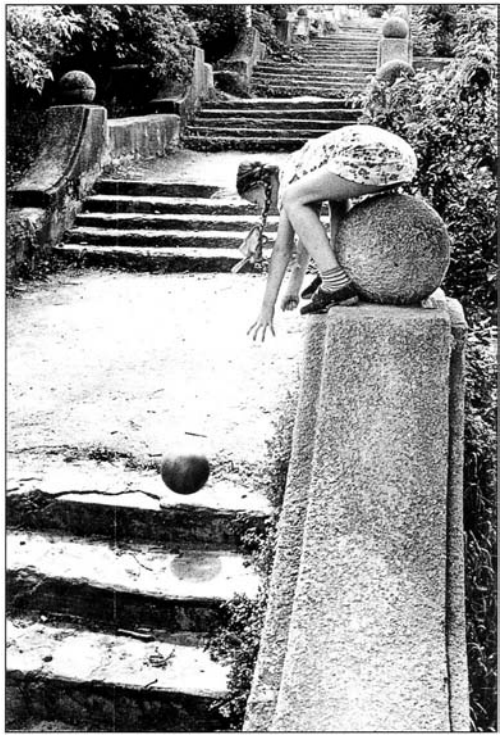
Поэтическое содержание фотографии реализуется в виде иносказания, подтекста, иногда весьма далекого от информации на поверхности.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Люди, пережившие клиническую смерть, рассказывают, что в эти моменты человек получает возможность воспарить над своим бренным телом с его пищеварением, выделениями, необходимостью зарабатывать деньги и прочими мерзостями жизни, воспарить — и увидеть жизнь свою и жизнь вообще сверху, в другом измерении. Но то же самое испытывает человек, которого «ударила» настоящая поэзия, фотография, живопись или музыка, причем он переживает такой полет не один раз в момент смерти, а несколько раз в жизни. Несколько, а не много, хотя бы потому, что «Троица» Рублева в мире одна. Да и то, каждого ведь «ударяет» свое. Одного — Бродский, другого — Есенин; одного — Набоков, другого — Пелевин; одного — Рембрандт, другого — Дали.

Поэзия — это как бы взгляд сверху, когда распадается привычная связь вещей и создается новая. Фотография, при всей ее кажущейся приземленности, способна и на это. Благодаря ей мы обретаем новое зрение. Лишь на фотографии можно увидеть полет пули или корону, которую образует падающая капля молока. Мы можем рассмотреть, наконец, привычные вещи, которые в обычной жизни никогда не рассматриваем подробно, не видим, воспринимаем кусками. Но и более того, мы можем увидеть и оценить смысл зрительного сочетания разных, несопоставимых в жизни вещей и понятий. Мы обнаруживаем связи между ними, связи подобия или контраста. Возникает множество ассоциаций, в отдельных случаях сводящихся именно к поэтическому содержанию.

Одно маленькое стихотворение можно читать всю жизнь. Самые ленивые просто заучивают его наизусть. И фотография может быть такой же долгоиграющей, нужно повесить ее на стену, а затем читать и читать многие годы, пока не исчерпает себя. К счастью, есть в мире несколько таких фотографий, которые с честью выдержат «испытание стеной».



213. Геннадий Бодров

Вот еще одна, не менее замечательная фотография. Уходящая вдаль лестница, полная каменных шаров. На одном из них сидит девочка, она склонилась вниз и ловит мяч (илл. 213; см. также с. 105).

Сама девочка походит на большой шар, и мяч внизу — это тоже шар. Вот те связи, которые возникают в совершенно уникальном снимке Г. Бодрова.

Конечно, это чистейшей воды поэзия. Дорога жизни, жизнь как игра. Но постойте, всегда ли мы сознаем, во что и чем играем? Судите сами, разве мяч в руках девочки не рифмуется с ее головой как тонально, так и по размеру?

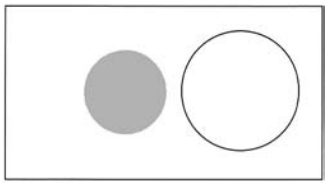
SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 5
ГАРМОНИЯ И ЕДИНСТВО

«Гармония (греч. Harmonia) - связь, созвучие, соразмерность,
1) стройная согласованность частей одного целого,
2) в архитектуре и в изобразительных искусствах - согласованное и соразмерное сочетание всех элементов художественного произведения».

Словарь иностранных слов

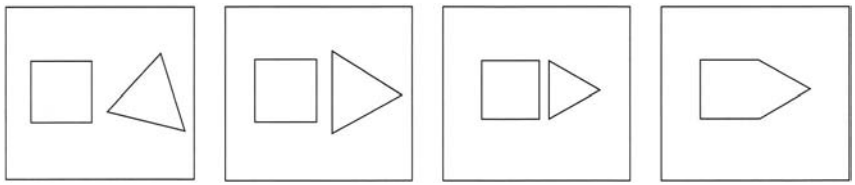
Единство подобных и контрастных форм. Если мы хотим соединить в одной рамке две подобные по форме, но разные по размеру фигуры (причем соединение это должно быть устойчивым), мы воспользуемся принципом равновесия. В результате можно будет говорить об определенной завершенности компоновки. Две фигуры теперь существуют не сами по себе, они как бы образуют одно целое, достаточно согласованное и непротиворечивое. Ни одна из фигур не нуждается в изменении положения, размера или тона, то есть фигуры однозначно закреплены и более того, именно в таком сочетании приобретают смысл. Меньший размер круга компенсируется его тоном, он серый или черный, чем и уравновешивает большой белый круг (илл. 214). Конфликт несоответствия размеров (отсутствия симметрии) устранен, наша компоновка приобрела некоторую устойчивость, определенность.



214

Если же фигуры контрастны по форме, одного равновесия мало, конфликт между ними слишком велик.

Уже указывалось, что равновесие — только первый шаг к примирению конфликтных, контрастных фигур в одной рамке. Равновесие обеспечивает устойчивость такого объединения, однако связывает их недостаточно. Уравновешенная компоновка из двух или нескольких фигур, контрастных по форме, размеру, тону, цвету или направлению, согласована, только по одному показателю — зрительному весу, но сами фигуры при этом могут оставаться совершенно чужими. Такая компоновка выглядит как насильственное, случайное их объединение (илл. 215).



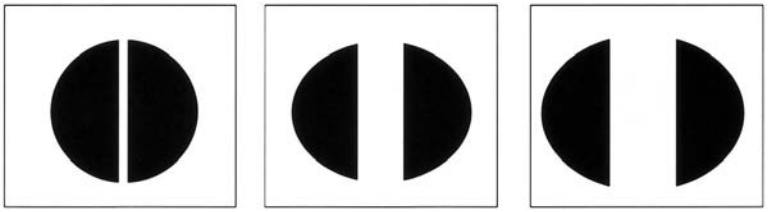
214 215 216 217

Однако стоит только по-другому сориентировать треугольник, положение сразу изменится. Теперь конфликт стал значительно меньше, объединение двух фигур выглядит более мотивированным (илл. 216). Иначе говоря, квадрат и треугольник приобрели некое единство. Единство проявляется в согласованности фигур, то есть формы их остаются конфликтными, но в деталях они в чем-то схожи, подобны. Появляются связи

SCAN BY NE QUID NIMIS

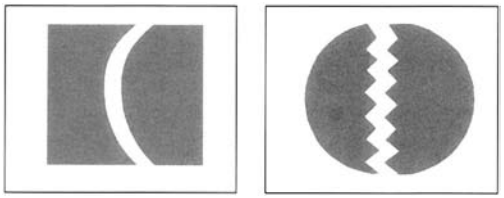
между ними, в нашем случае это параллельность сторон квадрата и треугольника и симметрия по горизонтальной оси.

Следовательно, единство возможно как для подобных, так и для контрастных форм, иначе художник не смог бы объединить в картине большое и малое, округлое и острое, вертикальное и горизонтальное, светлое и темное. Для достижения согласованности два резко контрастирующих начала должны иметь элементы подобия, иначе компоновка распадается.



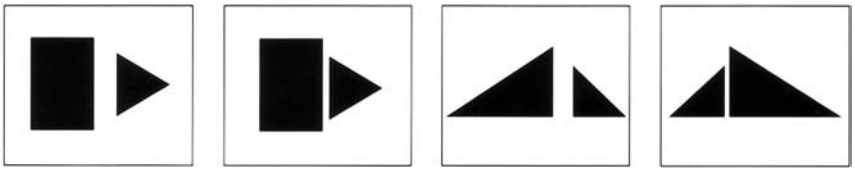
219 220 221

Если сблизить квадрат и треугольник и сделать равными их параллельные стороны, единство усиливается, взаимодействие между ними настолько сильное, что они буквально притягиваются друг к другу, стремятся соединиться (илл. 217). И это действительно так, соединившись, квадрат и треугольник образуют единую фигуру более простой формы (илл. 218).



222 223

Это соответствует основному закону зрительного восприятия, на котором основана гештальтпсихология: «... любая стимулирующая (зрительная — *А. Л.)* модель воспринимается таким образом, что результирующая структура будет, насколько это позволяют данные условия, наиболее простой» (Р. Арнхейм, 4 - 65).



224 225 226 227

Группирование фигур на основании подобия уменьшает в целом количество независимо воспринимаемых элементов в ансамбле, что также соответствует принципу простоты. Простота проявляется или в конфигурации объединенной формы, или в осмысленности объединения. Фрагменты изображения объединяются в целые группы, что значительно упрощает восприятие.

Высшее проявление единства — это буквальное, физическое объединение двух фигур в одно целое или же их стремление к такому объединению.

Теперь мы поступим по-другому, будем не объединять, а разъединять форму на две части. Нужно сказать, что сопротивление формы при этом настолько сильное, что поначалу у нас просто ничего не получится. Например, две половинки круга просто невозможно разделить. Если разрезать круг и раздвинуть половинки на небольшое расстояние, то поначалу они сопротивляются такому разделению сильнейшим образом, — круг остается кругом, а разделительная контрформа (испытывающая большое давление зрительных сил, и потому очень сжатая и белая)* выглядит как полоска бумаги, наклеенная на круг, но отнюдь не как пустое пространство между двумя его половинами (илл. 219).

И только при дальнейшем увеличении промежутка половинки начинают ощущать себя самостоятельными формами, и круг разрушается как целое (илл. 220). При еще

* Эта полоска действительно воспринимается многими более белой, чем бумага вокруг.

SCAN BY NE QUID NIMIS

большем увеличении промежутка половинки перестают притягиваться и полностью успокаиваются (илл. 221).

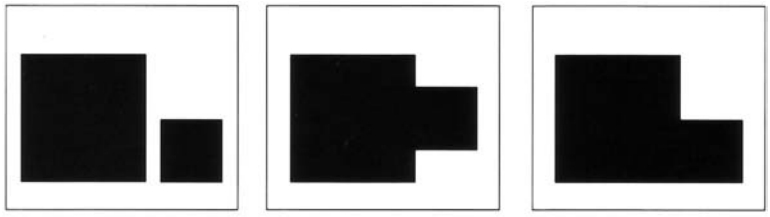
То же самое происходит с прямоугольником и, надо думать, со всякой целостной формой при попытке разделить ее на части. Следует упомянуть, что максимальным притяжение будет, если линия раздела достаточно гладкая (илл. 222, 223).

Вместе с тем возможны случаи, когда фигуры испытывают сильное влечение друг к другу при строго определенном расстоянии между ними, причем согласованность между фигурами теряется при буквальном их соединении (илл. 224-227).

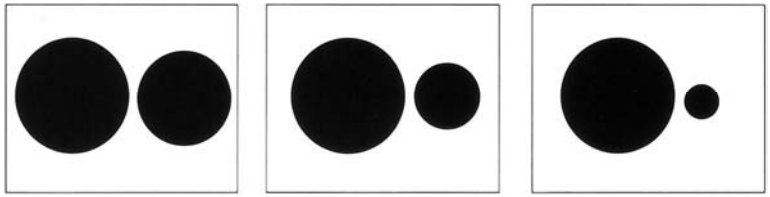
А иногда даже подобные фигуры никак не хотят соединяться, хотя имеют одну параллельную сторону. Это значит, что форма при их слиянии не станет «хорошей», фигуры как будто сопротивляются такому объединению (илл. 228-230).

Из трех пар кругов, изображенных на рисунке, только одна средняя пара как будто притягивается друг к другу (илл. 231-233 и 234-236).

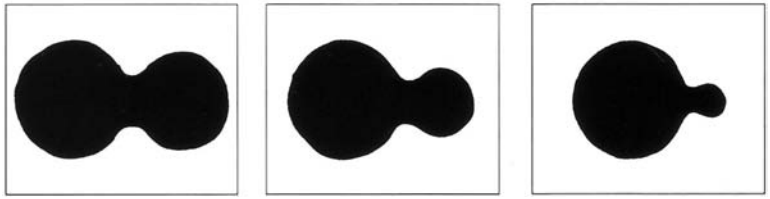
Как мы видим, круги притягиваются только в том случае, когда реальная разница их размеров не слишком мала и не слишком велика. Но тогда можно предположить, что контраст размеров между подобными фигурами при определенном соотношении их размеров становится средством соединения, единства, а не различия между ними. Когда контраст слишком мал или слишком велик, он не читается, то есть не работает.



228 229 230



231 232 233

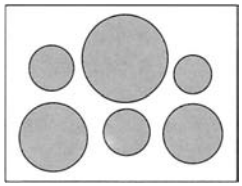


234 235 236

Критерий объединения разных по размеру фигур, согласованное отношение их размеров назовем соразмерностью. Таким образом, мы получаем новый тип связей — связи соразмерных фигур.

Все три варианта объединения квадратов на верхнем рисунке чем-то раздражают глаз, можно сказать, что они некрасивы. В этом и проявляется их несоразмерность (отношение сторон 2:1).

Как видно из рисунка (илл. 237), связи соразмерности так же сильны, как связи подобия по размеру. Мы получили неоднозначную картинку: это два треугольника из кругов и в то же время три вертикальные пары соразмерных кругов.



237

Не следует путать соразмерность и соизмеримость. Соизмеримость (напомним, это критерий объединения нескольких подобных фигур в группу) — более широкое понятие, фигуры, равные или близкие по размеру, будут соизмеримы, но не соразмерны.

Соразмерность может и не выражаться точным числом — отношением размеров или площадей фигур. Количество фигур, соразмерных данной, достаточно велико, хотя и ограничено по размеру сверху и снизу.

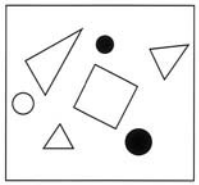
SCAN BY NE QUID NIMIS

И, наконец, фигуры могут обладать единством на большом удалении друг от друга (илл. 238).

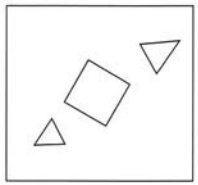
Два маленьких треугольника — единство формы, размера*, геометрическое подобие. Два черных круга — единство тона.

Большой треугольник и квадрат — единство размера и параллельность одной стороны, прямой угол. Все три треугольника — параллельность двух сторон, равенство одного угла. Два треугольника слева — продолжение одной стороны.

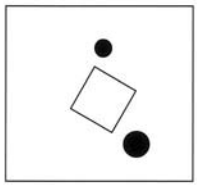
Симметрия — настолько сильная связь, что проникает в любую организацию. Локальные Весы из трех элементов воспринимаются как единое целое (илл. 239-241). Такие связи подобия и симметрии удаленных фигур приводят к цельности компоновки, где каждая из фигур нуждается в другой, с ней связанной.



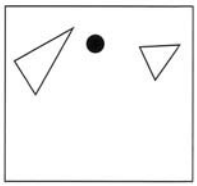
238



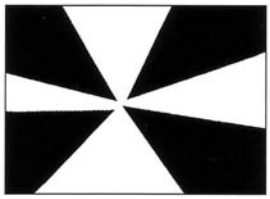
239



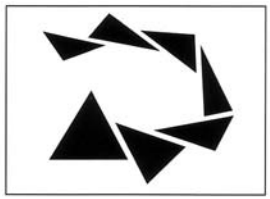
240



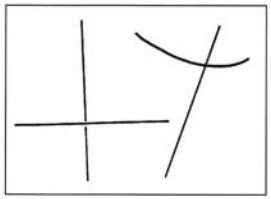
241



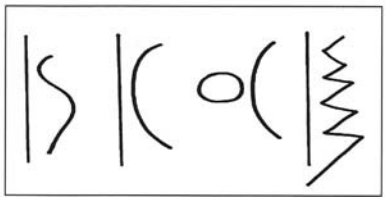
242



243



244



245

Таким образом, основа единства — это всевозможные связи между фигурами, связи подобия по форме, размеру, тону и направлению, связи положения, симметрии и соразмерности. А также нюансные связи — повторение элементов формы: углов, линий и прочее.

Нюансы — небольшие отличия между подобными элементами, которые только подчеркивают их схожесть, или же наоборот — те детали контрастных элементов, которые сглаживают противоречия между ними.

Существуют три основных типа отношений между элементами: подобие, тождество и контраст. Подобие (связи подобия) рассмотрено в предыдущей главе. Тождество — это повторение одинаковых элементов.

Контраст — это отношение конфликтных, плохо согласующихся друг с другом фигур, линий, форм, тональностей и цветов, направлений и так далее вплоть до полной их противоположности. Это большое и малое, черное и белое, круглое и острое. Вместе с тем, как мы убедились, контраст может стать и соединительным — соразмерность фигур.

Из простых геометрических фигур самая конфликтная по отношению к другим — это, конечно, треугольник. Особенно остроугольный, имеющий выраженное направление (такая фигура всегда еще и стрелка-указатель). Треугольник — наиболее динамичная фигура.

Треугольники образуют центростремительную компоновку (илл. 242).

Направленные треугольники в верхней части компоновки задают движение слева направо вдоль ряда, мы заставляем глаз двигаться в нужную нам сторону, хотя обычно движение в такой последователь-

* Единство размера не означает равенство, это соизмеримость двух фигур.

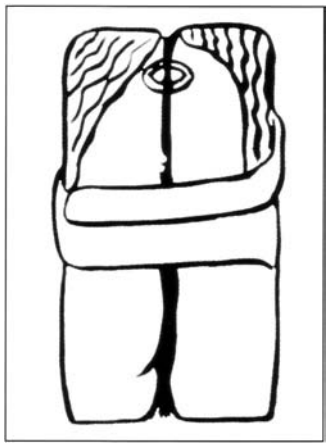
SCAN BY NE QUID NIMIS

ности фигур направлено в сторону уменьшения их размера (илл. 243).

Круг и квадрат менее контрастны в соединении, так как более компактны и благодаря этому уже имеют имеют определенное единство.

Контрастны вертикаль и горизонталь, вообще любые направления, образующие прямой угол (илл. 244). Контрастными могут быть и линии: прямая и кривая, две кривых разного радиуса, гладкая и зигзагообразная и т. д. (илл. 245).

Контрастны два несопоставимых тона или цвета: белое и черное, фиолетовое и желтое.



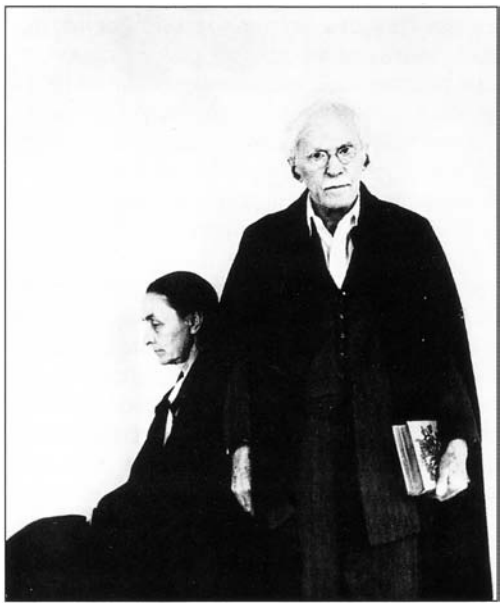
246. По скульптуре Константина Бранкузи

Контраст размеров и форм, тональностей, направлений и так далее порождает конфликт при объединении фигур. Есть только один способ устранения, сглаживания этого конфликта — нахождение единства между контрастными формами.

Сочетание подобных фигур требует нюансов — отличий, а в сочетании контрастных фигур необходимы нюансы — подобные черты. Иначе ни то, ни другое сочета-ьние не станут согласованными и гармоничными.

Единство двух или нескольких группировок фигур обеспечивается теми же связями. Сами группировки возникают благодаря разнообразным связям между отдельными фигурами, но в целом компактная группировка может быть объединена еще и общими очертаниями, то есть выступать как самостоятельная фигура, иметь форму, размер, тон и направление. А, кроме того, две группировки могут быть связаны еще и проникновением друг в друга (тон, цвет, элементы формы).

Разнообразные связи между отдельными фигурами обеспечивают единство, которое приводит к цельности компоновки. Однако далеко не любое единство или цельность нас устроят. В каких-то случаях единства слишком мало, а в каких-то слишком много (объединение одинаковых фигур). Не всякая компоновка, обладающая единством, становится композицией. Можно ли говорить о единстве досок забора или цельности квадратов на шахматной доске? А зеркальная симметрия, обладает ли она цельностью?



247. Арнольд Ньюман

Когда-то термин «compositio» имел и другое значение — примирение враждующих сторон в суде. Таких «врагов» в любой картине или фотографии великое множество — это большое и малое, черное и белое, круглое и остроугольное и так далее. Инструмент такого примирения — единство, а цель — гармония.

Все эти несопоставимые на первый взгляд формы, величины, тона и цвета композиция не только примиряет, но и приводит к гармонии. Это как хор из многих голосов или оркестр из разных инструментов. А в результате получается симфония.

Композиция — это «...расчлененное целое, в котором каждая часть достаточно выразительна и может быть воспринята сама по себе, хотя в то же время ясно видна ее связь с целым, ее включенность в целостную форму» (Г. Вельфлин, 9 - 183).

«Ничто в композиции не должно повторяться. Ни величины, ни пятна, ни интервалы — "паузы", ни типы, ни жесты... Целое просто и нерасторжимо, детали бесконечно многообразны» (Е. Кибрик, 33 - 38, 39).

Так что «...цельность предполагает сложность; только сложное цельно. И не простую сложность. Сложность такую, которая предполагает синтез противоположностей» (В. Фаворский, 33 - 80).

Отсутствие цельности воспринимается как дробность, несогласованность компонентов.

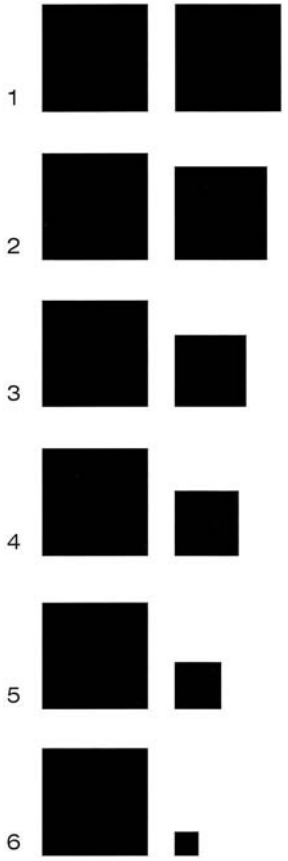
Если равновесие — это только первый шаг к единству, то и единство, не подкрепленное гармонией, — только первый шаг к подлинной согласованности отдельных компонентов в **композиции.**

Пример единства как буквального объединения. Изобразительное единство подчеркивает смысловое (илл. 246).

Плавные очертания двух фигур и почти полное отсутствие деталей в тенях создают изобразительное единство. Результат — единство смысловое, общность двух людей (мужа и жены). Два лица, светлые рука и книга образуют овал, усиливают согласованность фигур (илл. 247).

«Соразмерный — соответствующий какой-нибудь мере, находящийся в согласии с каким-нибудь мерилом».
«Истинный вкус состоит ...в чувстве соразмерности и сообразности» (А. С. Пушкин)».
Толковый словарь русского языка Д. Н. Ушакова

Соразмерность и пропорциональность.
Дано шесть пар квадратов, размер одного в паре постоянный, второго — меняется. Требуется выбрать «хорошую» пару. При всей неопределенности такого задания решит его почти каждый. Пары 1 или 2 отпадают сразу: квадраты слишком похожи, это раздражает глаз*. Не подойдут нам и пары 5 или 6 — слишком разные. В итоге большинство выбирают пару 3 или 4, в меру похожие и в меру различные (илл. 248-253).



248-253

Мы вновь сталкиваемся с соразмерностью двух подобных фигур. При определенном отношении их размеров они обладают единством. Из всех возможных пар соразмерных квадратов можно выбрать одну, в которой размеры будут иметь заданное отношение. Можно предположить, что при сравнении квадратов существенно отношение их сторон, а не площадей. В то время как соразмерность кругов или фигур произвольной формы связана с отношением их площадей как зрительных компактных масс.

Пары 3 и 4 «хорошие» не потому, что стороны их соотносятся в пропорции, примерно равной золотому сечению. Наоборот, сечение можно назвать «золотым» потому, что большинство выбирает его как золотую середину между двумя одинаково неприемлемыми для глаза крайностями: слишком маленькой разницей в размерах квадратов и слишком большой их разницей.

С древнейших времен известно несколько «благородных» пропорций (размеров одной фигуры или отношения величин). Это знакомое всем золотое сечение (1:0,618), которое называли божественной пропорцией, и несколько других. Отношение отрезков в благородной пропорции обладает наибольшей соразмерностью, такая пропорция называется гармонической.

По всей видимости, ощущение элементарной гармонии присуще человеку в силу его собственного строения или воспитания. Известно множество рецептов благородных, гармонических пропорций, от золотого сечения до чисел Фибоначчи, однако начинать следует не с линейки, а с тренировки глаза, воспитания вкуса. Тем более что не всегда классическая пропорция дает наилучший результат. Все зависит от конкретной ситуации: цвета (тона) фигур, их формы, ориентации и положения в пространстве.

Поиски гармонии с линейкой в руках — чисто бухгалтерский подход. Чувство соразмерности гораздо важнее, чем знание формул пропорциональности. Несколько фигур могут быть пропорциональными, но иметь разное наполнение — цвет, тон,

* Также раздражает глаз угол, близкий к прямому, но не прямой. Не хватает определенности, ясности, многие видят его неустойчивым, колеблющимся около положения вертикали. Не в этом ли причина магии знаменитого «Черного квадрата» К. Малевича, который на самом деле никакой не квадрат, потому что углы у него не прямые?

SCAN BY NE QUID NIMIS

фактуру и так далее. В этом случае привести их отношения к гармонии можно только глазом, никакие формулы из учебника не помогут.

Точно так же согласованность двух фотографий на полосе определяется не столько их размерами, сколько цветом или тоном, важностью, всем тем, что мы назвали зрительным весом.

Пропорциональность подразумевает точную меру, соразмерность — приблизительную (синоним — согласованность, слаженность). Пропорциональность — частный случай соразмерности.

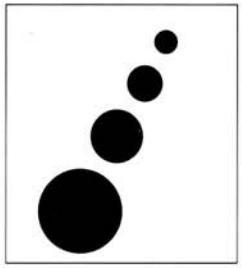
Соразмерность может относиться к размерам одной фигуры (в этом случае она близка по смыслу к пропорциональности, мы говорим «пропорционально сложенный человек» или «несоразмерно вытянутый прямоугольник»).

Две подобные фигуры могут иметь какое-то заданное отношение линейных размеров или площадей. Это пропорциональность. Но чаще всего это понятие относится к последовательности подобных фигур. Если фигуры образуют ряд с постепенно изменяющимися размерами (интервалами), если закономерность изменения прочитывается — в этом случае говорят о пропорциональности такого ряда. Ряд фигур может быть более или менее гармоническим, все зависит от закона его образования.

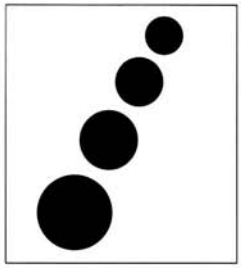
Диаметры кругов соотносятся в пропорции золотого сечения (илл. 254). А в этом ряду так соотносятся их площади (илл. 255). Оба ряда воспринимаются перспективно.

Ряд одинаковых фигур (и интервалов) — метр, ряд с изменяющимися параметрами — ритм.

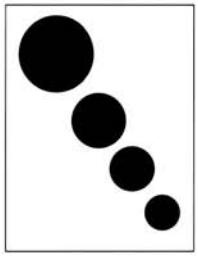
Рассмотрим ряд подобных фигур, изменяющих свой размер в силу некоторой закономерности. Четыре круга пропорциональны и расположены в порядке убывания величины (илл. 256). Таким порядком задается направление ряда в целом и одно-



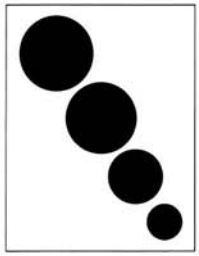
254



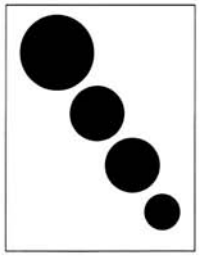
255



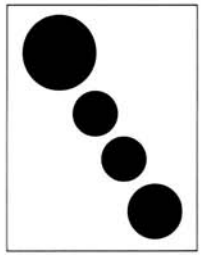
256



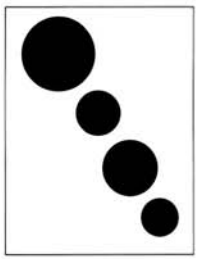
257



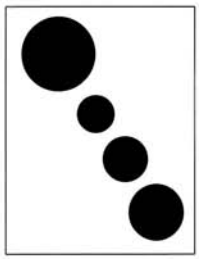
258



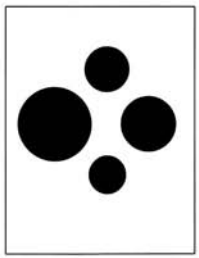
259



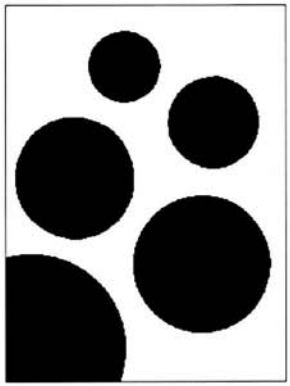
260



261



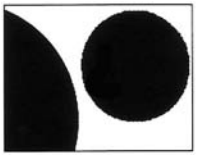
262

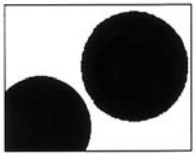


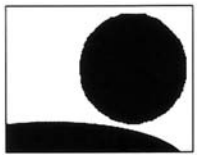
263

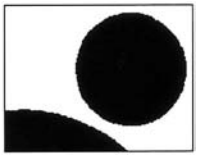
временно организуется восприятие: мы рассматриваем круги сверху вниз, один за другим, от большего к меньшему, оценивая слаженность их отношений.

Замена хотя бы одного из кругов воспринимается как нарушение порядка, как случайная помеха, что-то инородное (илл. 257-259).


264


265


266


267

Удивительно: если поменять местами два средних круга или даже расположить круги попарно в виде креста, порядок восприятия сохраняется, настолько сильной оказывается связь «хорошего продолжения». От круга 1 мы переходим к кругу 2, затем к кругу 3 и, наконец, к кругу 4. Каждый раз глаз выбирает ту единственную фигуру, которая соразмерна предыдущей, и затем переходит именно к ней (илл. 260-262; см. также илл. 137). Движение глаза определяется ритмом и только им.

Цельность этой очень точной и красивой композиции из пяти кругов определяется их соразмерностью и движением, организующим порядок их восприятия от большего к меньшему (илл. 263).

Единство и гармония. Гармония достигается соразмерностью и единством всех элементов. Соразмерность касается размеров, а единство — согласования форм и положений элементов, их согласованности в нюансах, очертаниях и сопряжениях. Вообще, сопряжения, очертания и развитие могут стать главной темой композиции.

Единство композиции воспринимается практически мгновенно, зато нюансы обнаруживаются не сразу, они позволяют рассматривать ее сколь угодно длительное время и находить при этом все новые и новые созвучия и рифмы.

Как соразмерность, так и единство подразумевают не бессистемное многообразие или унылое однообразие, а гармоническое сочетание одного и другого. Все решает чувство меры. Интересующий нас порядок — символическое единство противоположностей.

Лучше всего сказал об этом Леонардо да Винчи.

«Но результатом живописи ...является гармоническая пропорция, наподобие той, как если бы много различных голосов соединились вместе в одно и то же время и в результате этого получилась бы такая гармония, которая настолько удовлетворила бы чувство слуха, что слушатели остолбенели бы и становились чуть живыми от восхищения.

В результате этой пропорциональности получается то единое созвучие, которое служит глазу так же, как музыка уху» (25 - 31).

Единство — средство устранения, сглаживания, примирения возникающих конфликтов. Конфликт заложен уже в самой природе плоского изображения — картины, рисунка, фотографии. Это главный конфликт между плоскостью носителя (холст, бумага, фотобумага), которая часто не скрывается (мазок, шероховатая, структурная бумага), и пространственностью воспринимаемого изображения.

Бывают конфликты неразрешимые, это всевозможные иллюзии, нарушения перспективы, в том числе обратная перспектива. Вообще же всякое случайное сочетание различных фигур — это сплошные конфликты, начиная с конфликтов несовместимых форм, размеров или цветов и кончая борьбой за первенство между фигурами и группами.

Можно говорить не только о формальном, но также и о смысловом единстве как непротиворечивом ансамбле предметов, опять-таки все необходимое и ничего лишнего.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Единство как особого рода гармоническое объединение разных по форме, тональности и по размеру компонентов существует на нескольких уровнях:

- единство двух или нескольких элементов;
- единство всех элементов в группе;
- единство нескольких групп между собой;
- единство отдельной группы и композиции в целом.

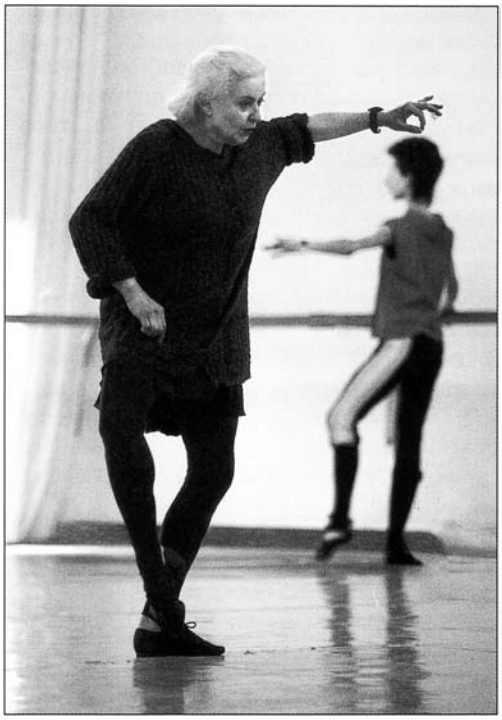
То есть единство осуществляется в малом и большом.

Каждая фигура и каждая линия, каждая форма и каждое движение, каждая цветовая и тональная масса, все элементы композиции объединяются в одно неразрывное целое. Для этого необходимо, чтобы все изображение было пронизано всевозможными связями и отношениями. И связующим началом может стать именно гармония между элементами, частями композиции и самой композицией как единым организмом.

«Гармония есть результат повторения основной формы произведения в его частях» (А. Тирш, 13 - 182).

Гармония целого — это поэзия формы.

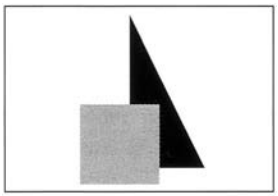
Кстати, в древнегреческом языке слово «гармония» первоначально значило «скрепы» или «гвозди». Связи, основанные на гармонии и единстве, гармонические связи, безусловно, самые сильные изо всех существующих связей, которые объединяют ансамбль разнородных элементов в одно нерасторжимое целое.



268. Павел Смертин

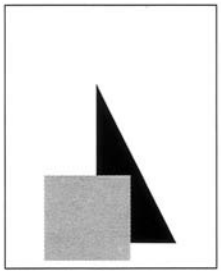
Именно гармония — самое сложное в композиции. Равновесие или пропорциональность не так трудно рассчитать или сконструировать, но привести все отношения к гармонии — вот главная задача для художника. Здесь все на нюансах, но от этих «чуть-чуть» зависит то главное, что отличает настоящую картину или художественную фотографию от очень похожей на нее, пускай даже мастерски сделанной, но — подделки.

Единство достигается гармоничными отношениями масс, кривых, а также положением малого круга относительно большого и рамки (илл. 264-267).



269

Случайное, странное и, вместе с тем, многозначительное соединение фигур, почти касание, почти контакт, связь рук и ног, тональные связи, определенность рамки, все это делает снимок необычайно выразительным. Но все же главное в этом снимке — это гармоническое сочетание нескольких горизонтальных линий: рук, горизонтали станка и границы стены с полом, — соразмерность, красота отношений их длин и интервалов между ними (илл. 268; см. также с. 158).



270

Единство компоновки и рамки. Следующий этап — это согласованность компоновки и рамки. Очевидно, что всякая компоновка требует своего, единственного, предназначенного только для нее размера и формата рамки. Ведь рамка — это тоже фигура, и она обязательно должна быть согласована с ансамблем фигур внутри нее.

Прежде всего рамка должна соответствовать компоновке. К примеру, вертикальная форма плохо смотрится в горизонтальной рамке, зато хорошо согласуется с вертикальным форматом (илл. 269, 270).

Мы должны учитывать как направленность формы, так и пустые, не заполненные части изобразительной плоскости. Но если раньше при определении равновесия мы двигали рамку целиком относительно заключенных в нее фигур, теперь подвижными должны быть все ее стороны.

SCAN BY NE QUID NIMIS

В фотографии такое уточнение границ кадра называется кадрированием. Лучше всего изготовить для этого простое приспособление — два угольника из плотной черной бумаги. Стандартный формат негатива подходит не для всякого сюжета, поэтому чаще всего мы кадрируем дважды: при съемке и сам отпечаток, если он сделан со всего негатива.

При кадрировании мы решаем две задачи: уточняем равновесие фигур в кадре и находим оптимальный формат рамки, лучше всего согласующийся с сочетанием фигур, тональностей и направлений в кадре. В отдельных случаях кадрирование способно изменить и смысл изображения, его прочтение зрителем (илл. 271, 272; см. также с. 257).

271 . Полный кадр

272. Окончательный вариант

Можно говорить о единстве рамки и компоновки в целом, но также и о единстве каких-то фигур или их элементов с рамкой как геометрической фигурой.

Вертикаль и горизонталь — главное, что заложено в прямоугольнике рамки, это, как камертон, первая нота, с которой все начинается. Если в ансамбле фигур заданы вертикальное и горизонтальное направления, то такая компоновка воспринимается как более замкнутая. Края и углы рамки становятся чем-то обязательным, ибо находят отклик в компоновке. А сама компоновка как бы собрана специально для данного формата, то есть выглядит законченной в своей ограниченности, вертикальные и горизонтальные элементы фигур оправданы рамкой. В этом случае рамка — это не только граница, но и необходимая часть компоновки, ее продолжение и логическое завершение (илл. 273).

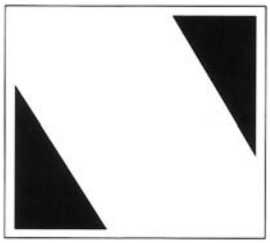
И наоборот, если в составляющих компоновку фигурах направления вертикали и горизонтали не обозначены прямо, компоновка выглядит случайной вырезкой из окружающего, которая возникла на один только момент и продолжается за пределами рамки. Случайность здесь относительная, если компоновка обладает цельностью, она только выглядит как случайная, но на самом деле таковой не является (илл. 274, 275).

Какой сильный акцент — белая сигарета. Кроме всего прочего это еще и единственная в кадре горизонтальная линия (илл. 276).

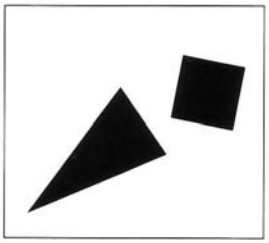
В снимке с шарами обращает на себя внимание диссонанс, вызванный наклоном трех черных ступенек внизу и горизонталями ступенек в верхней части снимка. Диссонанс этот прочитывается как тревожная нота (илл. 277; см. также с. 176).

А в этом снимке нет ни одной строго горизонтальной или вертикальной линии, все какие-то приблизительные, отсюда — скрытое движение, беспокойство (илл. 278; см также с. 274).

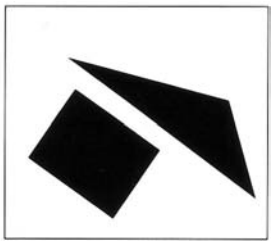
В живописи были периоды, когда художники-новаторы боролись с чрезмерной, на их взгляд, классичностью композиции. Для них было совершенно неприемлемым



273



274



275

поместить главный персонаж в центре картины, выявить вертикали или симметрию в композиции. Они отрицали неподвижность, статику, им нужно было движение, порыв «случайно» схваченного мгновения. Возникло понятие открытой композиции в противоположность замкнутой. Интересно, что живопись боролась с тем, что создала сама — с микрокосмом картины, которая рамой начинается и рамой заканчивается. Кстати, излюбленной линией в этот период стала диагональ. Таков, например, Рубенс с его текущими композициями.

Рамка — это прямые углы, это горизонтали и вертикали сторон, это сама изобразительная плоскость с ее неоднородностью, это формат как отношение сторон. Компоновка в рамке состоит из фигур, деталей или объектов, а кроме того — из пустот, промежутков между ними.

276. Ирвинг Пени

Иногда эти пустоты приобретают какую-то форму и становятся самостоятельными фигурами-контрформами, но чаще всего остаются кусками неоформленного пространства — фона (илл. 279).

Сильная контрформа приводит к тому, что в итоге мы согласуем не три формы, а три линии, образующие контрформу, ее «изящную» фигуру. Нет равновесия и соразмерности между тональными массами (илл. 280). Равновесие есть, нет согласованности и единства между кривизной линий, образующих контрформу (илл. 281). Удалось достичь единства между черными массами и их очертаниями (илл. 282).

277. Геннадий Бодров

Тональное единство. Если какая-то часть изображения имеет определенную тональность, которую мы воспринимаем в целом как белую, серую или черную, то эта часть образует единую тональную массу. Такая масса может включать в себя множество отдельных знаков-фигур или быть знаком какого-то одного объекта реальности (снега на земле, облака в небе, тени на стене; илл. 283).

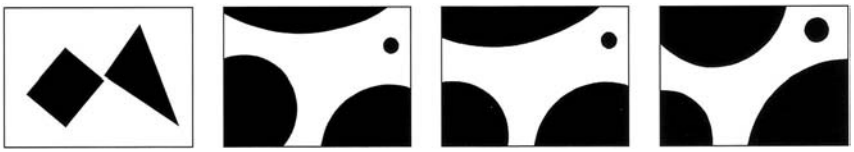
Тональная масса имеет свои очертания (частично она может замыкаться рамкой) и выступает как самостоятельная фигура. Несколько тональных масс будут обобщенно восприниматься как сочетание фигур, каждая из которых имеет свою тональность. Очевидно, что белые тональные массы станут взаимодействовать с белыми, серые — с серыми, а черные — с черными по принципу тонального подобия, то есть образовывать свои группировки (илл. 284).

В этом случае можно говорить о тональной композиции. Распределение тональных масс в кадре может быть более или менее согласованным, а сами тональности иметь гармонические отношения. Более того, иногда мы рассматриваем отдельно «белую», «серую» или «черную» композицию тональных масс, причем каждая из них бывает достаточно самостоятельной и цельной. Умение работать с тональностью — это, по сути, способность видеть обобщенно, так необходимая фотографу и художнику (илл. 285-287; см. также с. 259, 297).

278

В цветном изображении существенна связь масс холодного цвета с холодными, а теплого — с теплыми или тем более связь локальных цветовых масс: красного с красным, а голубого с голубым.

Обычная серая шкала как пример тонального ритма, безусловно, обладает своей красотой благодаря множеству оттенков серого между двумя крайними контрастными тонами — белым и черным. Если поля серой шкалы будут разбросаны по плоскости хаотично, глаз все равно отметит богатство полутонов. Другое дело, что случайно оказавшиеся рядом два тона могут быть



279 280 281 282

слишком близкими или слишком контрастными и не гармонировать друг с другом.

Для правильной тонопередачи идеально, чтобы на фотобумаге имелись все тональности — от самого черного (максимальное почернение) до самого белого (белизна подложки). Интервал яркостей на фотобумаге не сравним с тем, что мы воспринимаем в реальности. Поэтому так важно использовать весь диапазон почернений.

Если в шкале отсутствует какая-либо тональность, глаз сразу отмечает этот перебой. В фотографии такое случается довольно часто. Будем называть отсутствующую тональность «минус-тональностью».

Вместе с тем имеются фотографии, в которых представлена только часть шкалы, это снимки в светлой или темной тональности. Но и в этом случае только большое количество полутонов даже в таком узком диапазоне будет выглядеть гармоничным (илл. 288).

Тональный ритм (чередование не менее трех тональностей) может быть не менее музыкален, чем линейный. И отношение двух рядом расположенных тональностей также может быть гармоничным. В этом случае мы можем говорить о тональном единстве в кадре.

Иногда тональные отношения можно значительно обогатить, если добавить минус-тональность. Например, на снимке присутствует белое, черное и близкое к нему темно-серое. В этом случае явно не хватает средне-серого тона.

Пример — снимок с лестницей (илл. 289). Полоса на стене и круг на потолке одинакового темно-серого тона. Если связь между ними не принципиальна, можно сделать, например, темную полосу на стене более светлой. Таким образом, мы расширим тональный диапазон этой фотографии и значительно ее улучшим. Ритмический ряд в нижней части снимка «черное-серое-белое» приобретет законченность и пропорциональность (илл. 290).

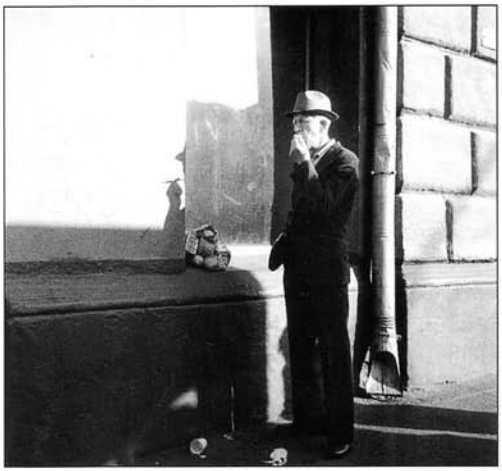
Можно добавить отсутствующую тональность и не внося изменений в сам снимок, за счет паспарту, на котором он наклеен. Паспарту следует рассматривать как продолжение композиции снимка, оно для того и нужно, чтобы фотография вместе с паспарту (размеры полей и тональность) воспринималась наиболее цельно.

Размещение отпечатка на паспарту — следующая по сложности задача. Один прямоугольник необходимо гармонично вписать в другой. При этом начинают взаимодействовать поля паспарту. Обычно боковые поля устанавливают равными, а нижнее поле — несколько больше верхнего.

Графические компоновки с геометрическими фигурами принято рисовать на белой бумаге. Если взять черную бумагу и белые фигуры на ней, они будут восприниматься как вырезанные в бумаге отверстия.

Моделировать картину или фотографию лучше всего, используя в качестве фона серую бумагу. Действительно, очень мало фотографий, где фон был бы чисто белым, в большинстве случаев он именно серый (редко — черный) и на этом фоне имеются как более плотные (условно чер-

283



284

285

SCAN BY NE QUID NIMIS

ные) формы, так и более светлые (условно белые). На сером фоне проще изобразить небо или снег (илл. 291, 292).

Секрет красоты. Связи подобия и контраста, равновесие и симметрия, единство и соразмерность, и все прочие взаимодействия, которые мы изучаем с помощью простых геометрических схем, — это тот язык, на котором «разговаривают» фигуры в изобразительной плоскости друг с другом, с самой плоскостью и рамой.

Изобразительные отношения между ними мы воспринимаем как смысловые — это согласие или антагонизм, объединение или вражда, борьба за первенство или гармония противоположностей. Владея этим подлинно художественным языком, можно изобразить любую историю — от любви Ромео и Джульетты (притяжение фигур из враждующих группировок) до сказки о мудром правителе (который одним своим появлением в группе устанавливает в ней гармонию и порядок).

Возвращаясь же к предметам реальности на картине или фотографии, вспомним совет Мориса Дени, который предлагал: не забывать, «что картина, прежде чем быть боевой лошадью, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом, является по существу плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в определенном порядке» (29 - 358).

Отвлечься от предметности в фотографическом изображении и воспринимать его как чистую форму, конечно же, много труднее и не всем дано. Однако следует помнить, что восприятие это целиком подсознательное, и весь вопрос в том, допускаются ли подобные ощущения (тяжести, давления, согласия форм и т. д.) в сознание или не осознаются.

Глаз (мозг, сознание) стремится отыскать организацию в расположении деталей, причем организацию простую и непро-

286. Андре Тюрпэн

287

288. Александр Аргиров

SCAN BY NE QUID NIMIS

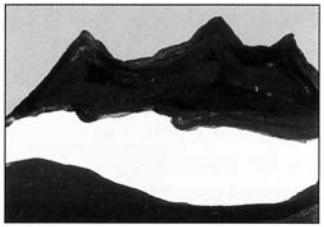
тиворечивую. Но высшее удовольствие для глаза — организация гармоническая и цельная, то есть — красивая.

Самая простая и устойчивая организация — симметрия. Но в этом случае глазу не хватает пищи: симметричная композиция схватывается мгновенно, мгновенно оценивается и больше там глазу делать нечего. Это случай полной зеркальной симметрии.

289. Борис Давыдов

290. Вариант

Основная же пища для глаза, то, что заставляет его вновь и вновь возвращаться в картину, — разнообразие нюансов. Мера простоты и разнообразия решает все. Так, композиция в свободной симметрии, как сочетание простоты и сложности всевозможных нюансов отклонения от зеркальной симметрии, — одна из самых красивых. В живописи мы находим множество тому подтверждений.



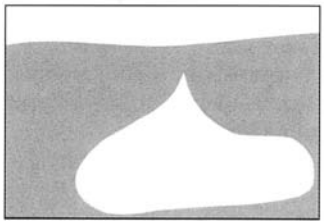
291

«Нет прекрасного вне единства; и нет единства без подчиненности. Кажется, что это противоречит одно другому; но это не так.

Единство целого рождается из подчиненности частей; и из этой же подчиненности рождается гармония, которая немыслима вне многообразия.

Единство и единообразие так же отличны друг от друга, как красивая мелодия от непрерывно тянущегося звука», — писал Дидро (18 - 142, 143).

Настоящая красота воспринимается подсознательно, скорее ощущается, чем сознается. Это и есть красота подлинная, которую мы находим в жизни и в искусстве.



292

Сюда относится и наиболее интересующая нас красота композиции. Как еще лучше сказать о совершенной композиции, если не «очень красиво!» (илл. 293; см. также с. 182).

Уникально сложившаяся композиция, предельно гармоничная и цельная — большая ценность и большая находка художника или фотографа. Композицию нельзя придумать, ее можно найти, прозреть в случайности и хаосе видимой реальности. Фотографию, которая ставит себе именно такую цель, по праву можно назвать «композиционной». А особенно ценная находка — репортажная композиционная фотография, когда фотограф ничего не придумывает специально, никакой постановки, а только наблюдает, осмысливает и отбирает.

Говоря о секрете красоты, нельзя не вспомнить очень тонкое замечание Ж. Жубера: «Очевидно одно: в прекрасном всегда сочетаются красота видимая и невидимая.

Очевидно и другое: никогда прекрасное не очаровывает нас так сильно, как когда мы, напрягая внимание, понимаем его язык лишь наполовину» (38 - 99).

SCAN BY NE QUID NIMIS

Таким образом, скрытая гармония гораздо ценнее явной. Красота видимая — на поверхности, это красивый свет или красивое лицо. А невидимая красота — это точность отношений и нюансов. Она воспринимается, но не осознается.

Иначе говоря, есть форма видимая и форма невидимая. Первая (структура, конструкция) прочитывается. А вторая (гармония композиции и нюансы «чуть-чуть») — только ощущается.

Дисгармония режет глаз немедленно. Гармония же, наоборот, не бросается в глаза сразу, она входит в нас постепенно и благодаря нюансам усиливается в результате сколь угодно длительного рассматривания.

Скорее всего, гармонию мы ощущаем как отсутствие дисгармонии. Точно так же покой понимается как отсутствие движения. То есть если в ансамбле фигур, линий, тональностей и прочего нет ни одного элемента, который раздражал бы глаз несоответствием своей формы, размера, тона и т. д., иначе говоря, не вызывал бы ощущения дисгармонии, — такой ансамбль будет действительно гармоничным.

293. Анри Картье-Брессон

И еще одно важное обстоятельство: когда человек говорит «это красиво», на самом деле это значит «я думаю, что это красиво» или «я знаю, что это красиво». Понятно, что подобное утверждение не имеет ничего общего с ощущением, переживанием красоты. Работа мысли начинается потом, как результат такого ощущения, но не как его причина.

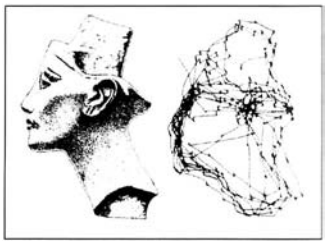
Р. Арнхейм говорит о визуальном мышлении как о мышлении посредством визуальных операций. Но в то же время человек мыслит словами и только словами, без слов его мышление невозможно. Произведение изобразительного искусства является не иллюстрацией к мыслям его автора, а конечным проявлением самого мышления. Слова приходят потом как попытка объяснить увиденное.

Так что судить о художнике или фотографе следует не только по его биографии или, тем более, высказываниям, а, в конечном счете, по тому, как он строит композицию и как чувствует гармонию.

SCAN BY NE QUID NIMIS

ОТСТУПЛЕНИЕ 3
О ДВИЖЕНИИ ГЛАЗА

Прогулки глаза. Остановки внимания.



294

Уже упоминалось, что глаз не в состоянии воспринимать неподвижное относительно сетчатки изображение. Он, неутомимый охотник за информацией, все время находится в движении, все время в поиске. В каждый момент времени глаз повернут таким образом, чтобы изображение интересующего его предмета или часть его попали в центральную ямку, зону наилучшего видения.

При таком дискретном характере зрения мы не осознаем малых скачков глаза, восприятие остается непрерывным, мы «видим» какой-то предмет целиком, хотя глаз и не может схватить его во всех деталях и добывает информацию постепенно. Впечатления от отдельных кусочков суммируются и дают единое целое, отчетливо видимое во всех подробностях. И. Сеченов назвал глаз «щупалом», подчеркивая тем самым важнейшее значение ощупывающих движений глаза в чувственном познании объектов. Когда-то считалось, что глаз плавно обходит контур предмета, тем самым идентифицируя его. Новейшие исследования ученых показали, что это не так.

Глаз совершает скачки, мгновенно перебрасывая внимание с одной детали к другой. Он не скользит непрерывно вдоль контура предмета, а отыскивает точки наибольшей информативности и переходит от одной такой точки к следующей.

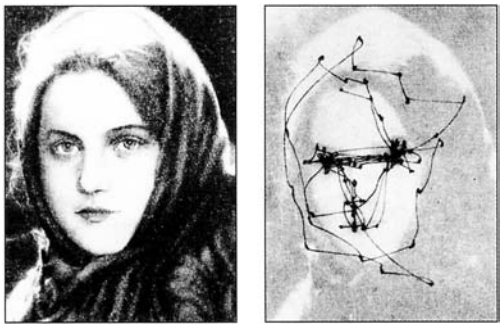
Так мы рассматриваем фотографию скульптурного портрета Нефертити (илл. 294). Глаз концентрирует внимание на контуре, прежде всего на профиле египетской царицы. Но чаще всего он возвращается к глазам, носу и губам. «Глаза и губы, — пишет доктор биологических наук А. Л. Ярбус, который исследовал характер движения глаз при восприятии картины, — могут сказать о настроении человека и его отношении к наблюдателю, о том, какие шаги он может предпринять в следующий момент» (47 - 142).

Большие отрезки на иллюстрации — это скачки глаза, черные точки в их концах — остановки внимания, затем снова скачок, внимание глаза привлекла уже другая точка. В секунду происходит два-три таких скачка. Следует различать неосознанные скачки глаза (так глаз устроен) и скачки внимания с длительной фиксацией в какой-либо точке. Последние наверняка связаны с мыслительным процессом, процессом понимания, «чтения» изображения. Длительность такого скачка составляет всего сотые

SCAN BY NE QUID NIMIS

доли секунды, фиксация же происходит в течение десятых долей.

Записи движения глаза (дрейфограммы) получены следующим образом: на глазное яблоко испытуемого прикрепляется присоска с маленьким зеркальцем. Блик от него регистрируется светочувствительной фотобумагой. Траектория движения глаза при осмотре и узнавании какого-либо предмета индивидуальна для каждого наблюдателя. Но «путь обхода» откладывается каким-то образом в памяти. В другой раз тот же наблюдатель дает почти идентичную траекторию. Кроме этого путь обхода зависит от установки восприятия, задания, поставленного экспериментатором, предварительной информации о том, что будет показано.



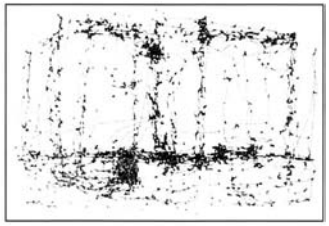
296

Итак, глазу важны точки наибольшей информативности контура, а криволинейные отрезки, соединяющие эти точки, глаз почти не интересуют. «В процессе рассматривания глаз задерживается лишь на определенных элементах объектов зрения, на других очень мало, а на некоторые совсем не обращает внимания» (А. Ярбус, 47 - 139).

Глаз находит прежде всего точки максимальной кривизны контура, а также точки пересечения различных контуров, они говорят о положении предметов в пространстве. Еще один портрет, на сей раз фотографический (илл. 295). Испытуемому давалась минута на рассматривание лица девушки, траектория движения глаза показывает те же закономерности: концентрацию внимания на глазах, носе и губах.

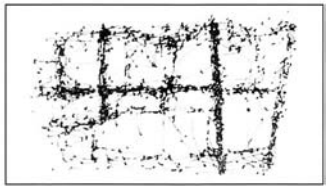
Картина Шишкина «В лесу». Чаще всего глаз возвращается к смысловому центру — фигурке человека. В любом изображении мы отыскиваем прежде всего человека (или животное) как деталь, наиболее существенную для понимания смысла. Обратите внимание — из всех деревьев глаз выбрал самые яркие стволы, имеющие наибольший контраст с фоном (илл. 296).

296-1



296-2

297-1



297-2

И еще одна картина — «Березовая роща» И. Левитана. Опять глаз предпочитает участки наивысшего контраста. Достаточно внимания уделил он и линии горизонта, стараясь отыскать там какую-либо дополнительную информацию (илл. 297).

Больше всего привлекают внимание глаза смысловые центры изображения: фигура человека в пейзаже, глаза, губы, рот и нос в портрете. Кроме того, последние два примера показывают еще один важный момент: глаз привлекают контрастные участки — светлое на темном или же темное на светлом. Таким образом, можно сказать, что смысловые центры и участки наиболь-

SCAN BY NE QUID NIMIS

шего контраста в первую очередь привлекают внимание глаза в картине или фотографии.

Выделение главного в изображении определяется тесной связью восприятия с мышлением. Движение глаза отражает, по всей видимости, процессы человеческого мышления, а потому запись этого движения позволяет определить, в каком порядке и к каким элементам глаз — а значит и мысль человека! — обращается больше всего.

Итак, для нас важен именно порядок рассматривания глазом какого-либо объекта. По нему мы можем восстановить «прочтение» картины, то есть ход мысли зрителя.

Таким образом, мы подошли к следующему. Главное в фотографии или картине (если не говорить о смысловых центрах) может быть выделено при помощи контраста тональностей. Внимание глаза в первую очередь привлекают темные предметы на светлом фоне или светлые на темном. Принцип этот известен довольно давно, о нем еще писал Леонардо да Винчи.

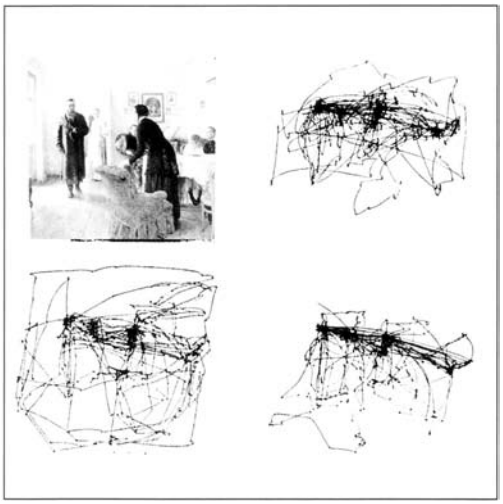
298. И. Репин «Не ждали»

На практике контраст тональностей на фотоснимке создается выбором точки съемки и характером освещения объекта. Свет, эта основа основ фотографии, создает, пожалуй, самые сильные акценты в снимке. Умение видеть свет и использовать его возможности — одно из важных качеств для фотографа.

Следующий по важности прием выделения главного — это активные линии.

Активные линии. Было установлено, что глаз осматривает картину скачкообразно, причем характер этих скачков кажется случайным, хаотическим. Так ли это?

В книге А. Л. Ярбуса «Роль движений глаз в процессе зрения» приведена регистрация движений глаз при рассматривании картины И. Репина «Не ждали» (илл. 298). Дрейфограммы разных людей имели много общего. На картине два главных персонажа, которые и привлекают внимание глаза в первую очередь: это вошедший мужчина в дверях (сын) и женщина в центре (мать). Обе фигуры выделены, они самые крупные в картине, находятся на переднем плане изображения. Записи движений глаза испытуемых при разглядывании этой картины показали одну интересную особенность. В подавляющем большинстве случаев глаз останавливался прежде всего на фигуре сына, затем перебрасывал внимание на мать, застывшую в позе удивления и радости, а потом возвращался обратно к сыну. Что заставляет глаз двигаться подобным образом, почему порядок обхода — общий для разных зрителей (хотя каждый показал свою, отличающуюся в деталях дрейфограмму)? На рисунке приведены три из них (илл. 299).



299

Объяснение заключено в направлении взглядов действующих лиц. Все присутствующие смотрят на вошедшего, он в свою очередь — на мать, она же направлением своего взгляда, движением всей фигуры опять возвращает глаз к сыну. Художник как бы заставляет нас вернуться к главному действующему лицу, рассмотреть его внимательней. Мы уже говорили, что движение глаз отражает работу мысли. Значит, за то время пока глаз переходит от одной фигуры к другой и затем возвращается обратно, можно лучше понять сюжет картины, драму происходящего. По одежде вошедшего мы определим, откуда он пришел в дом и

SCAN BY NE QUID NIMIS

где побывал. Сравнив возраст двух главных героев, оценив позу женщины, мы убедимся, что перед нами мать, которая дождалась сына.

Тот же прием повторен еще раз: когда при дальнейшем рассматривании картины глаз увидит детей за столом, он будет отброшен назад к матери или вошедшему и все начнется сначала.

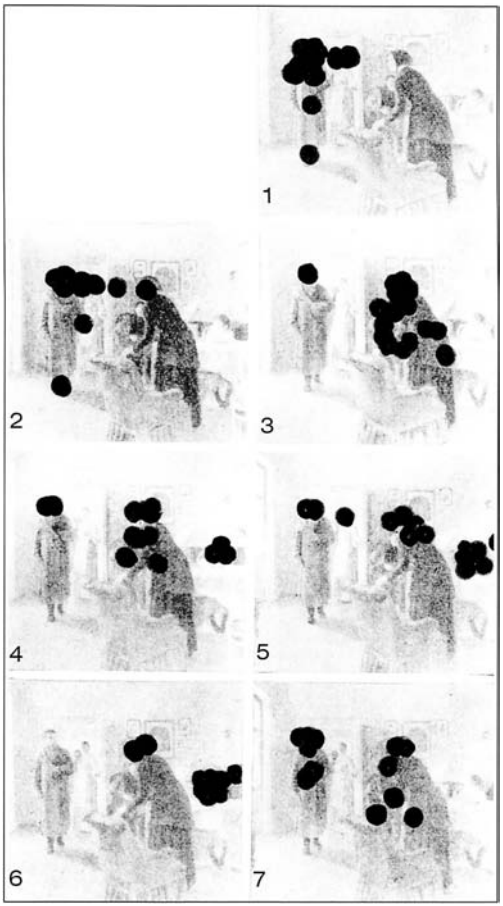
Испытуемый в одном из опытов в течение 35 секунд (а это очень много) рассматривал главным образом фигуры матери и сына, скользнув по пути на долю секунды по лицам служанки и детей. При этом ни одной детали обстановки комнаты, одежды персонажей глаз не заметил (конечно, периферийным, «нерезким» зрением все это оценивалось, но вниманием не фиксировалось). Запись движения глаза разбита на семь последовательных частей, продолжительность каждой — пять секунд (илл. 300).

Итак, перед нами пример, когда художник не просто ведет глаз зрителя по картине, но и навязывает тем самым свое прочтение сюжета, толкование его. Возвраты глаза к главной фигуре, такое замыкание композиции чрезвычайно важно тем, что просто вынуждает нас с большей силой проникнуться содержанием картины, чувствами ее героев.

Глаз в рассмотренном примере перескакивал с одной детали на другую отнюдь не случайным образом, путь обхода был предопределен художником, запрограммирован им. Движение глаза во многом было подчинено направлениям взглядов изображенных на картине людей. Другие причины такого движения мы рассмотрим ниже.

Линии предпочтительного следования глаза при рассматривании фотографии или картины, которые заложены в композиции, будем называть активными линиями композиции, или просто активными линиями. Глаз имеет тенденцию организовывать и упорядочивать структуру изображения. Линии, которые привлекают внимание глаза больше всего — это активные линии.

Активные линии в нашем примере в действительности не существуют, их нет на картине, линии эти воображаемые. В других случаях активные линии композиции в самом деле могут быть какими-то линиями, полосами или стрелками. Кроме того, активные линии создаются связями подобия. От черной детали глаз перейдет к черной, от круглой — к круглой.



300

Активные линии играют важную роль в процессе рассматривания любого изображения, они организуют путь обхода, то есть понимания изображенного, осмысления его.

При анализе композиции иногда говорят о ходах понимания. По сути, это те же активные линии.

«Если говорить о схеме, то композиция ближе всего может быть изображена посредством стрел или лучей разной повторности, направленных к композиционному центру или от него» (Н. Волков, 10 - 47).

В схеме композиции главную роль играют именно активные линии, они задают структуру композиции, связи между отдельными ее элементами. При помощи активных линий может быть выделено главное в фотографическом снимке, они словно указывают глазу: «Смотри сюда, следуй за мной!».

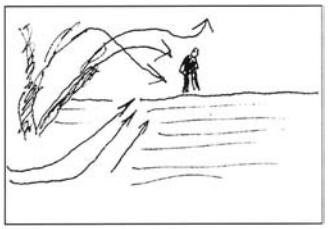
П. Флоренский сравнивал картину с книгой. В картине содержится не только «текст»-изображение, но и порядок его прочтения.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Фотограф должен уметь распознавать в композиции сильные активные линии (еще лучше — видеть их в натуре) и уметь пользоваться этим средством выделения главного.

Очень полезно бывает нарисовать схему композиции, схему активных линий. Такая тренировка композиционного видения и разбор фоторабот известных мастеров чрезвычайно важны, ибо учат находить основное в любой композиции — ее структуру.

301



302

Схема активных линий композиции показывает их стремление сойтись в одной точке. Такая точка, если она существует, называется композиционным узлом. В приведенном примере композиционный узел совпал со смысловым центром изображения — фигурой человека (илл. 301, 302; см. также с. 192).

Сходящиеся в глубину линии также ведут глаз за собой. Во всех случаях это сильные активные линии, стрелки внимания, которые приводят глаз к чему-то очень важному, а могут пообещать и обмануть, если они нацелены в никуда (илл. 303, 304: см. также с. 192, 264).

Композиционный и смысловой центры.

Мы говорили о композиционном узле (схождении нескольких активных линий в одну точку) и смысловом центре композиции. Этот участок на фотографии особенно существенен для понимания смысла изображенного, прочтения сюжета. Определим еще одно понятие — композиционный центр фотографического снимка.

Композиционный центр создается при помощи одного или нескольких средств выделения главного. Только в отличие от смыслового центра композиционный не связан с изображенным на фотографии. Это центр зрительный, центр внимания, который определяется структурой изображения, композицией.

303

Композиционный центр может совпадать или не совпадать со смысловым. В случае совпадения глаз приходит к пониманию сути изображенного сразу, его не утомляют второстепенные детали, которые можно рассмотреть и потом. Такая композиция наиболее экономична и ясна.

В случае разделения композиционного и смыслового центров они могут быть связаны активными линиями (которые приводят внимание зрителя от композиционного центра к смысловому центру). Композиционный центр — лицо человека справа, смысловой — серп и молот слева (илл. 305; см. также с. 239); смысловой центр — голова, композиционный — окно (илл. 306; см. также с. 180).

Если композиционный центр в снимке не выделен, глаз отыскивает главное в геометрическом центре кадра. Это обусловлено самим прямоугольником фотографического снимка. В подавляющем большинстве случаев главное помещено в непосредственной близости от геометрического центра снимка.

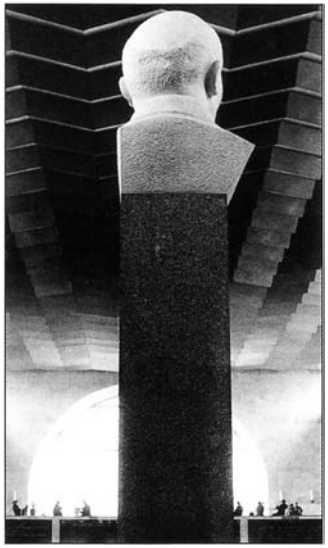
И, наконец, вполне возможно наличие в снимке двух или даже нескольких композиционных центров (илл. 307). Два равнозначных композиционных центра вынуждают глаз переходить от одного к другому, как бы сравнивая их важность. Такое сравнение может носить характер сопоставления или противопоставления. Фотограф либо указывает на подобие двух каких-то

SCAN BY NE QUID NIMIS

предметов или фигур, которое заключено в похожести их геометрических форм, или же, напротив, подчеркивает несходство их форм или смыслов. Такой прием композиционного подобия или контраста широко используется в фотографии.

304

305



306

И в этом случае путь обхода (переход внимания с одного композиционного центра на другой и обратно) предопределяет понимание замысла фотографа, дает возможность зрителю проникнуться его идеей. Конечно, сравнение двух композиционных центров может быть банальным или интересным, нелепым или имеющим глубокий подтекст. Все будет зависеть от оригинальности самой идеи фотографа, степени его проникновения в суть ситуации, явления или события.

307

Композиционный центр фотографического снимка важен для нас тем, что это центр внимания, организованный средствами самой композиции. Именно этот участок служит для глаза началом обхода при рассматривании фотографии.

В результате, мы пришли к тому, что путь глаза по картине или фотографии определяется не изображаемыми событиями (точнее — не только ими), но, главным образом, особенностями их изображения, то есть — композицией.

Точка вхождения в изображение — зрительно выделенный композиционный центр. В первый момент глаз выбирает наиболее контрастную фигуру или деталь в картине. У Репина это для большинства зрителей фигура вошедшего (темный силуэт на светлом фоне; симметричное расположение двух окон; темная голова служанки за его спиной, как эхо головы главного героя).

Затем глаз двигается согласно указаниям, заключенным в композиции. Это направление взглядов персонажей, линии, выделенные яркостью или подобием, — все то, что мы назвали активными линиями.

Композиция картины И. Репина «Не ждали». Активные линии: главным образом, это эмоциональные взгляды персонажей, но не только они; линия спины матери приводит к смысловому центру — ее лицу; доски пола ведут к фигуре вошедшего; группа мать-жена, обобщенно это треугольник, своим острием (локоть жены) также обращена к вошедшему; сильная активная линия — свет из окна (илл. 308).

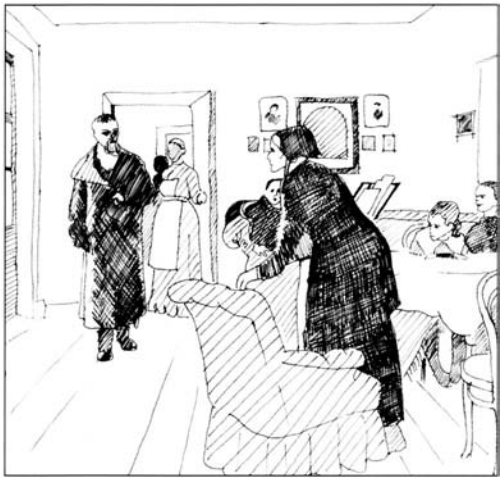
Основная диагональ: вошедший + мать-жена + мальчик задана подобием черных фигур. Или: лицо вошедшего + два лица (служанка и горничная) + два ли-ца (жена и мать) + два лица (дети). Ей вторит другая диагональ: белый фартук служанки + белый воротничок девочки.

Если мать и жену «читать» как одну фигуру (а этого хочет художник), композиция симметрична относительно этой обобщенной фигуры, она напоминает известные нам Весы. И только вошедший нарушает симметрию

Две группы из двух фигур служанка-горничная и девочка-мальчик зеркально симметричны: темное-светлое и светлое-темное.

Фигуры в картине связываются, главным образом, подобием цвета (тона). Нам уже известно, что это самые сильные связи даже для фигур разной формы. Направление движения глаза может быть задано в том числе и такими изобразительными связями. Пусть центр внимания — какая-то фигура (круг, квадрат, красное пятно). Периферийное, нерезкое зрение уже выбирает следующий центр. Естественно, это будет опять круг или квадрат, или пятно красного цвета, если таковые найдутся и нет других, более сильных указаний, куда двигаться.

Еще одна диагональ в картине: ладонь матери + ладонь жены + лицо жены + лицо матери, ее подчеркивают два белых удара (манжета и воротничок матери). И вторит ей другая диагональ: черные сапожки девочки + мундир мальчика. Сапожки девочки отсылают глаз к черному мундиру. Мальчик смотрит на отца, возвращает глаз в картину, не дает ему выйти из нее.



308

Две малые диагонали образованы связями: овал кресла жены + полукруг большой картины на стене. И повтор: белые ноты на рояле + белая вертикаль скатерти.

Все эти многочисленные группирования (подобие по тональности, форме и цвету) связывают воедино персонажей картины и придают ей конструктивную целостность.

Интересен разговор рук (термин из живописи) вошедшего, горничной, жены и матери (у других персонажей руки не показаны). Пять рук образуют овал.

Можно продолжить этот анализ и дальше, перейдя к незначительным деталям (отдельно висящая на стене рамка выделяет детей за столом; овал стола, «прикрепленный» к раме картины, направлен к центру; спинка стула справа у рамы ведет глаз к такой же за спиной девочки; кресло на переднем плане уменьшает зрительный вес фигуры матери, чтобы она стала соизмеримой с фигурой сына, одновременно своим цветом кресло связано с фигурой вошедшего; очертания всей группы картинок на стене как бы повторяет проем двери, фигуры матери и жены вписываются в него так же, как группа горничная-служанка в прямоугольник раскрытой двери и так далее), однако уже совершенно понятно, что ни одной лишней детали на картине нет, все работает, все связано воедино, все организовано для понимания смысла.

Движение глаза по картине полностью предопределено художником и реализовано построением композиции, композиционными связями и взаимодействиями.

Само название «Не ждали» подчеркивает основную задачу художника — изобразительными средствами вызвать ощущение неожиданности появления сына. Фигура вошедшего кажется чужеродной в этой домашней обстановке. И действительно, не будь ее, мы получили бы совершенно самостоятельную симметричную композицию (илл. 309).

Неожиданное появление этой большой фигуры как бы разрушает покой и стабильность жизни семьи. Одна композиция разрушена, возникает другая, теперь уже не шесть, а семь фигур живут в раме. Пустое место слева заполнено, но устойчивой и надежной симметрии больше не существует.

SCAN BY NE QUID NIMIS

По своим размерам фигура вошедшего сопоставима лишь с фигурой матери. Композиция из этих двух фигур настолько самостоятельна, что практически не нуждается в остальных персонажах, только с матерью сын общается в этот момент, это их миг и их разговор (илл. 310).

Зрительно это общение усиливается темной одеждой матери и сына, фигура вошедшего подчеркнуто темная, лицо его в тени, оно темнее других в картине, чепчик матери повторяет тень на лице сына.

Таким образом, первоначальная композиция как бы складывается из двух. Первая — композиция без входящего. И вторая — двухфигурная композиция: мать и сын. Фигура матери входит в обе композиции и тем самым объединяет их.

309

Акценты. Выделение главного. При анализе композиции картины И. Репина были отмечены следующие приемы выделения главного.

1. Создание композиционного центра яркостью, контрастом с фоном.

Контраст тональностей — сильнейшее средство выделения.

Фигура ссыльного в проеме двери — первый композиционный центр картины, с него чаще всего начинается движение глаза.

2. Размещение главного вблизи геометрического центра.

Фигура матери, вернее, группа мать-жена — еще один композиционный центр. Группа выделяется центральным положением, контрастом с фоном, однако художник не зря совместил фигуру матери в черном и черное платье жены на втором плане, он хотел увеличить зрительный вес матери; выделена голова матери (черный чепчик, контраст с лицом). Так что мать — это не менее или даже более сильный композиционный центр. В картине два композиционных центра, они же являются смысловыми: переходя от одного к другому и обратно, мы прочитываем сюжет.

310

3. Внимание привлекают, прежде всего, наиболее значительные по размеру фигуры.

В картине — это мать, она ближе всех к зрителю, она и важнее всех фигур. Зрительный вес (значение) ее фигуры увеличивается за счет сложения с весом жены. Если для части зрителей мать оказалась важнее сына, причина этому — ее размер и центральное положение. Вместе с тем часть платья матери заслонена креслом (без этого она была бы еще больше) (илл. 311), в результате ее фигура по размеру приближена к фигуре сына, что тоже выражает их близость в этот миг (илл. 310).

4. Главную фигуру выделяет соседство со зрительно активными элементами фона, а также стрелки-указатели, равно как и другие активные линии, главным образом, направления взглядов.

311

Фотографии на стене у головы матери, линия ее спины, спинка кресла, соседство жены на втором плане, два светлых пятна (ноты + край скатерти) — все это выделяет на картине мать и особенно — ее лицо.

Фигура горничной, кроме светлого платья и белого фартука, выделена еще и головой служанки позади. По тональности горничная контрастна матери, контрастно и ее поведение: она единственная на картине не выражает своих эмоций.

Темная фигура вошедшего выделяется по контрасту с расположенной рядом горничной в светлом. Легкий наклон его головы повторен темной головой служанки.

5. Главное выделяется светом. Вошедший находится у окна, свет идет

слева направо, подчеркивая диагональ сын-мать.

Будь перед нами не картина, а фотография, какое из фотографических средств выделения главного не вошло в наш перечень? Ответ очевиден — это резкость.

6. Главное выделяется резкостью.

Точнее — резкое выделяется на фоне нерезкого и, наоборот, нерезкая фигура на фоне резких будет также восприниматься как главная.

Интересно, что и в живописи были попытки, следуя естественному процессу зрения, изображать некоторые второстепенные объекты размытыми, нерезкими. Исследователи обнаружили это на картинах художника XVII века Яна Вермеера.

Читатель может спросить, нужна ли такая строгая и продуманная организация материала, как у Репина, ведь далеко не всякий зритель сможет оценить хотя бы малую часть тех приемов, которые рассмотрены в нашем анализе композиции. Ответ один: зритель и не должен видеть или понимать весь этот механизм, он воспринимает (осмысливает) изображение в целом, следуя логике его развития, и это его (зрителя) единственная задача.

Анализ композиции интересен специалисту, художнику, в нашем случае — человеку, изучающему композицию. Мы восстановили в какой-то степени мышление художника, оно запечатлено в самой картине.

И. Гете говорил, что материал искусства видит каждый, содержание его доступно лишь тем, кто имеет с ним нечто общее, а форма остается тайной для большинства.

Можно сказать, что композиционное изображение содержит множество вопросов и столько же ответов. «Для чего нужна эта деталь?», «Почему этот угол темнее, чем тот?», «Почему эта фигура пересекает ту таким образом, а не иначе?» и так далее, и так далее. На каждый вопрос можно найти ответ в самой картине.

312. Рафаэль «Сикстинская Мадонна»

Композиция у Репина функциональна, она необходима для раскрытия смысла, для «рассказа». Можно предположить, что художник не стремился в данном случае к гармонии, картина сюжетна, композиция строит сюжет, и это было главным для автора.

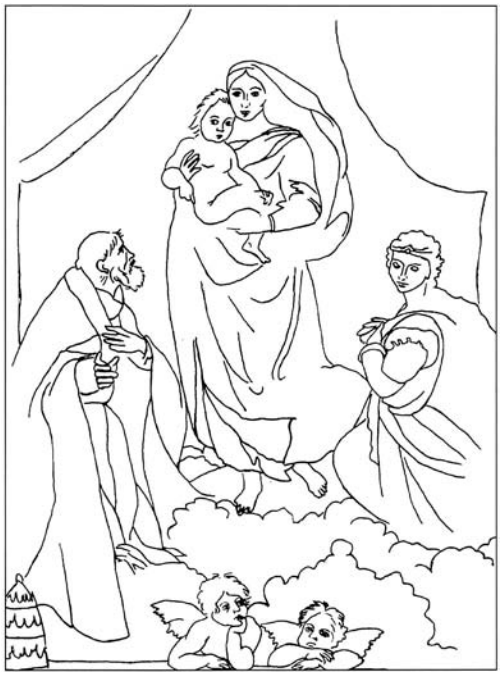
Так что, если рассматривать композицию картины Репина с формальной точки зрения (обобщить фигуры персонажей до геометрических фигур, полностью отвлечься от сюжета), нельзя сказать, что она может существовать самостоятельно: в ней все для смысла, но ничего «для красоты».

Композиция «Сикстинской Мадонны». А вот что пишет М. Алпатов о «Сикстинской Мадонне» Рафаэля (илл. 312). «В "Сикстинской Мадонне" есть гибкое всепроницающее движение, без которого в живописи трудно создать впечатление жизни. Вместе с тем все в ней уравновешено и подчиняется закону меры и гармонии. Но главное движение в картине выражено не в фигурах, а в складках одежды. Движение фигуры Мадонны усиливает откинутый у ее ног плащ и вздувшееся над головой покрывало, и потому кажется, что Мария не столько идет, сколько всплывает, точно ее влечет вне ее лежащая сила. С этим движением плаща Мадонны согласован изогнутый край папского облачения. Движение складок ее плаща подхватывается движением складок одежды Варвары и звучит отголоском в краях откинутого занавеса». И еще: «Нет возможности несколькими словами описать все мелодическое богатство рисунка Рафаэля. Как и в греческой классике, контур у него не только очерчивает края предметов, но и, мягко изгибаясь, плавно скользит, то сливает очертания, то превращает их в зеркальное подобие друг друга, и потому нашему глазу доставляет такую отраду видеть, как все эти прочно построенные и четко очерченные тела вместе с тем образуют гармоничный узор. Живое, органическое совпадает с геометрически правильным и вместе с тем кое-где отступает от него» (2 - 93).

Не правда ли, совершенно другая задача и другое решение? Композиция организует восприятие, но все же главная ее цель — выразительность и гармония.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Можно забыть про сюжет, про «недетскую разумность» во взгляде младенца — «не то испуг и тревога, не то гнев и властность», про то, что «Ее чудные темные глаза широко и доверчиво раскрыты, как у человека, который многое видит и многого ожидает; они широко расставлены и слегка увеличены; над ними чуть вскинуты тонкие дуги бровей. Ее лицо спокойно, ни один мускул не дрогнет в нем, и только в губах ее есть нечто робкое, почти детское — и эти черточки робости и доброты в женщине, перед которой снимает тиару и падает на колени земной владыка, придают ее образу глубину, которой не обладает ни одна другая Мадонна Рафаэля» (М. Алпатов, 2 - 94).



313

Так вот, можно хотя бы мысленно провести совершенно кощунственный эксперимент — закрыть лица младенца и Марии — общее впечатление не изменится, потому что хранитель духовного содержания этой великой картины — не только написанное на лицах, но, главным образом, композиция изображения. Иначе говоря, композиция содержательна, она выражает нечто сверх сюжета. И опять-таки ни одной лишней детали, все работают не столько на раскрытие сюжета, сколько на красоту (не украшательство, настоящую красоту гармонических отношений).

Композиция Рафаэля в отличие от репинской не спрятана, она открыта для восприятия, зритель должен ее почувствовать, воспринять эмоционально.

Картина Рафаэля — еще один пример удивительного сочетания симметрии и асимметрии. Симметрия задана всем строем картины: от ниспадающего занавеса до расположения фигур. Это композиция Весы. Поэтому так много внимания мы уделяем двум крайним фигурам, их отличиям и смыслу этих отличий. Но внутри этой симметрии все асимметрично. Фигуры Сикста и Варвары, складки занавеса, даже херувимы у нижнего парапета зрительно уравновешены, но отнюдь не повторяют друг друга зеркально. Центральное положение фигуры Марии с младенцем подчеркивает ее важность, это смысловой центр. Геометрический центр картины приходится на голубой плащ Марии. А ее лицо, рука, которой она держит младенца, покрывало, наполненное ветром, — все это выше, это образует круг и является композиционным центром (акцент цвета внутри круга, илл. 313).

Вместе с тем это не главный композиционный центр картины. По сути, центров таких три или даже четыре, если считать группу херувимов. И главный из этих центров — фигура Сикста, она выделена цветом (золотистый цвет папского облачения, алая подкладка, основная линия которой будет потом повторяться много раз в картине, три удара белого цвета). Именно с фигуры Сикста и начинается движение глаза по картине. Потому, кстати, в зеркальном отражении, когда Сикст расположен справа, нарушается не только равновесие картины, но и ее смысл.

Дальше существуют два пути для глаза. Первый — это активная линия взгляда Сикста, она сразу приводит нас ко второму композиционному центру — лицу Марии и младенцу. Далее глаз перейдет к Варваре (повторение красного и голубого в ее одежде), по направлению ее взгляда спустится вниз к херувимам. И затем, а это и есть то самое главное, чего добивался художник, их взгляды опять организуют движение снизу вверх, от ног Мадонны к ее лицу, к тому кругу любви и заботы, который изобразил Рафаэль.

Это движение снизу вверх очень важно, оно дает ощущение возвышенности Ма-

SCAN BY NE QUID NIMIS

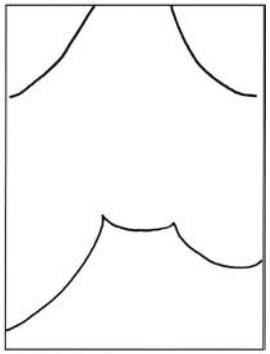
донны, ее парения в воздухе. Оно необходимо еще и потому, что как бы заставляет зрителя сначала опустить голову перед Богоматерью, увидеть ее ноги, плащ и только потом подняться к ее лицу и божественному младенцу.

Движение в картине задано геометрическими формами:

• сходящиеся кверху половины занавеса;

• эти динамические линии повторяются дважды — в треугольнике, составленном из лиц четырех главных фигур, и в белой контрформе в нижней части картины (усеченный треугольник, направленный вверх; илл. 314).

Воображаемое движение снизу вверх и сопровождающее его реальное движение Мадонны сверху вниз — вот основа картины Рафаэля.



314

И второй путь глаза — от Сикста к лицу Марии — задан связью алой подкладки папского облачения и кусочка алого платья Мадонны у ее ноги (на рисунке выделены штриховкой). И в этом случае мы также совершаем движение снизу вверх по ее фигуре, которое было так необходимо художнику (илл. 315).

Таким образом, перед нами еще один пример, когда художник в композиции своей картины заложил определенную последовательность зрительского восприятия, которая определяет содержание картины, ее духовное наполнение.

Следует отметить также, насколько выразительны контрформы, в которые вписаны фигуры Сикста и Варвары (илл. 316).

Самое главное в картине Рафаэля, что позволяет говорить о музыкальности ее ритма, — это нюансы. Отброшенная ветром накидка, поднятая пола плаща, из-под которой виден кусочек алого платья, и сама форма этого кусочка, линии и очертания, которые повторяют и повторяют друг друга, переходы цветовых пятен с одной фигуры на другую — все это нюансы.

Расположение фигур задано с самого начала, но можно написать сотни картин с таким же точно расположением, которые не будут обладать и малой долей того единства и всепроницающей гармонии, которыми славится «Сикстинская Мадонна» великого Рафаэля.

315

Ритм и движение. В композиции всегда имеются линии, массы и формы, которые выделены сильнее, и, кроме того, формы, более раздробленные и мелкие. Все они или часть из них могут быть объединены с помощью ритма.

Ритм — это периодическая закономерная повторяемость одинаковых или схожих элементов, а также интервалов между ними. В изобразительном искусстве это обычно выглядит как повтор однородных элементов, которые при этом отличаются одним или несколькими признаками: цветом, очертаниями фигур, формой и размерами, направленностью и прочим. Это созвучие, похожесть и в то же время отличие компонентов на уровне нюансов.

Ритм ощущается в силу последовательного перемещения глаза вдоль ритмического ряда. Ритмом всегда задается движение. Чтобы появилось ощущение ритма в изображении, требуется как минимум три повторения: вторая единица позволяет предчувствовать закономерность, третья — подтверждает ожидаемое.

316

Частный случай ритма — метр, то есть простая повторяемость одинаковых единиц, регулярный ритм. Ритм никогда не укладывается в метр, поэтому он живет и движется. Ритм — это единство разнообразия и многообразия, это периодически разрешающийся конфликт ожидаемого и случившегося, и, кроме того, — специфическое переживание «перебоя» ритма при его нарушении.

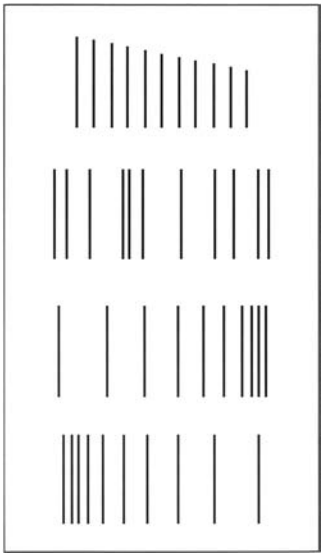
Самые разнообразные ритмы влияют тем или иным образом на жизнь человека — ритм сердечной деятельности, ритм дыхания, смена дня и ночи, фазы лунного цикла, чередование времен года, элементы дви-

SCAN BY NE QUID NIMIS

жения, циклы развития от зарождения до смерти и многое другое.

Столь же велико разнообразие ритмов в искусстве, начиная от боя барабана, организующего движение солдат, до ритмов в музыке и поэзии. Ритмы воздействуют эмоционально. Так, музыка способна повлиять на периодичность дыхания слушателя или даже привести к сокращению мышц. При зрительном восприятии возникает субъективное ощущение ритма у воспринимающего. Восприятие ритма — процесс активный, человек «переживает» его развитие, подсознательно сопоставляя ритм с прячущимся за ним метром.

В музыке, поэзии, танце, физическом труде ритм воспринимается в реальном времени. В изобразительном искусстве это — время восприятия изображения.

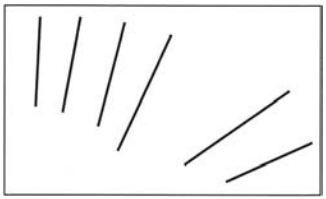


317-320

Простейший вариант — разместить ритмические элементы в линейный ряд и прочитывать его слева направо. В первом случае это напоминает строй солдат по росту (илл. 317), во втором — спонтанное соединение пешеходов (илл. 318), в третьем — задержку движения (илл. 319), а в четвертом — его ускорение (илл. 320).

Классический пример ритма — картина П. Брейгеля «Слепые». «Слепые тянут друг друга в ров. Согласованная форма соединяет шесть фигур в ряд тел, которые начинают постепенно скатываться и, наконец, падают. На этой картине последовательно изображены стадии одного и того же процесса: беззаботность, растерянность, тревога, заминка и, наконец, падение» (Р. Арнхейм, 4 - 89). Ритм рассматривается в порядке развития, от вертикального положения к наклонному слева направо (илл. 321).

(Примечание 14)



321

В «Тайной вечере» Леонардо ритм обогащает полную симметрию деталей дальнего плана, «внося в их изображение волнистую линию жизни» за счет ритмического изменения фигур переднего плана (Б. Раушенбах, 34-41).

Самый расходящий пример ритма в фотографии — это снимки всевозможных ступенек и лестниц (одна из вечных фотографических тем, илл. 322; см. также с. 254).

Несколько схожих форм, непрерывно изменяющих свою величину или тон, задают движение от большего к меньшему или от темного к светлому (это связано с перспективным восприятием).

В линейном ритме (точнее, непрерывном, линия может быть и криволинейной) глаз всегда движется в направлении нарастания изменений.

Возможны движения к композиционному центру, или от рамки к геометрическому центру картины, или к смысловому центру, и так далее. В любом случае причина найдется, глаз выберет направление, ритм всегда живет в движении (илл. 323).

Движение, которое задает ритмический ряд, обладает одной интересной особенностью: двигаясь вдоль ряда, переходя от одного элемента к другому, мы воспринимаем их во временной последовательности. Это напоминает кинокадры, в результате мы можем, например, заставить фигуру вращаться (илл. 324).

Ранее был приведен пример разорванного ритма: последовательность ряда разрушена, но даже в этом случае ритм организует движение однозначным образом.

322. Геннадий Бодров

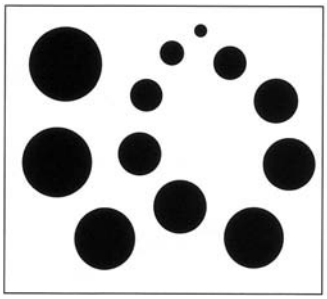
Остается добавить, что завершенность ритмического ряда — условие законченности композиции. Ряд может вести в никуда, но может и приводить к чему-либо.

Ритм, пожалуй, самая сложная и трудно переводимая на слова категория композиции. Если художественное произведение сравнивать с живым организмом, то ритм — это его пульс, дыхание. В композиции все как бы шевелится, движется, сталкивается, ритм — всегда развитие, порыв, волна.

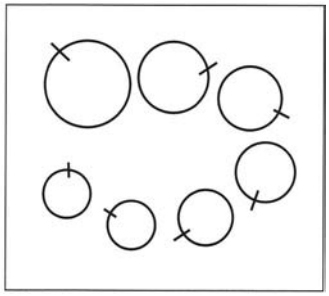
SCAN BY NE QUID NIMIS

Если про метр можно сказать, что это «одинаковое в разнообразии, ритм — разнообразие в одинаковости» (А. Далькроз, 39 - 39). А. Белый определил ритм как «организацию ударений» (39 - 40).

Ритм организует процесс восприятия изображения, делит его на множество временных интервалов, последовательность которых, в свою очередь, ощущается как музыкальное начало в композиции. Ритм — это чередование напряжения и разрядки, то есть постоянно изменяющийся конфликт (илл. 325; см. также с. 182; илл. 326; см. также с. 259).



323

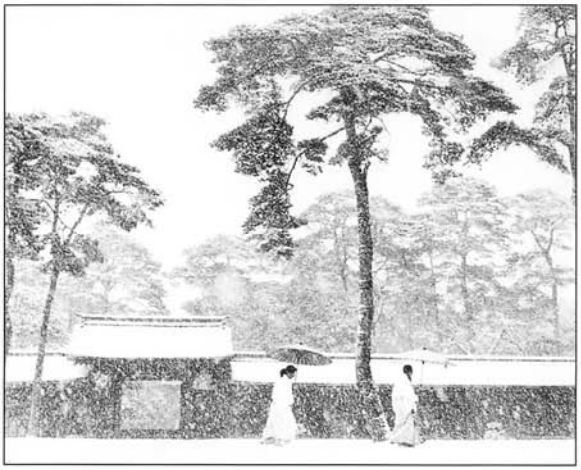


324

Фотография всегда остановка движения, она не может показать реальное движение, на снимке будут запечатлены одна единственная фаза и один момент времени (илл. 327; см. также с. 253). Зато только с появлением фотографии стало возможным создать зрительную энциклопедию движений людей и животных. Это сделал Э. Мью-бридж в конце XIX века. Он же первый сфотографировал бегущую лошадь и доказал, что такой фазы движения, как на картине Т. Жерико не существует (илл. 328, 329).

«Мне думается, что прав Жерико, а не фотография, его лошади действительно скачут», — вступился за живопись О. Роден (28 - 613, 614). Ему вторит А. Доде: «Моментальный снимок может дать только ложное изображение. Снимите падающего человека, вам удастся дать один из моментов его падения, но не само падение» (35 - 82).

В самом деле, падающий человек на фотографии неподвижен. Это противоречие и помешало в первое время оценить по достоинству выразительность моментальных снимков. Человек застыл в полете, зато можно рассмотреть его лицо, что не менее интересно, чем изображение падения как такового. Тем более что в жизни мы не в состоянии не то что разглядеть, просто увидеть это.



325. Вернер Бишоф

326. Андре Тюрпэн

SCAN BY NE QUID NIMIS

Более того, со временем фотография научилась изображать и само движение, причем делать это не менее экспрессивно, чем живопись. И это не только идея многократного экспонирования различных фаз движения на один негатив (которую, впрочем, немедленно подхватила кинетическая живопись).

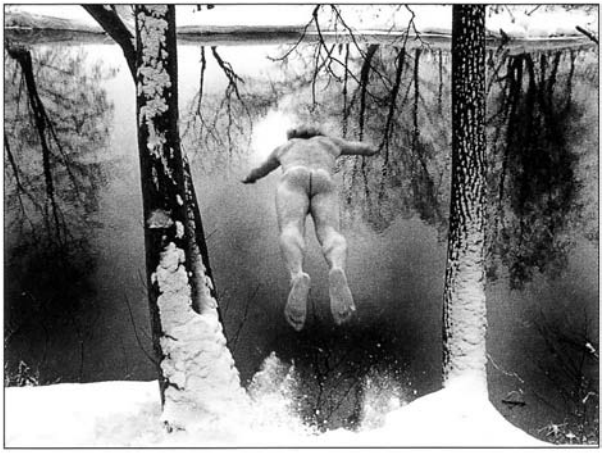
Чисто фотографические приемы передачи движения родились, надо думать, благодаря техническим ошибкам. Кто-то, снимая движение, забыл уменьшить выдержку и на пленке объект получился смазанным. А другой увлекся и при съемке повернулся вместе с камерой вслед за движущейся машиной. Первый способ съемки — это смазка, камера неподвижна, выдержка достаточно длительная для того, чтобы объект сдвинулся за время экспозиции. Второй способ — проводка (проводить, провожать), выдержка менее длительная, но не моментальная, объект перемещается и в том же направлении движется камера. В первом случае объект смазан, но фон резкий, во втором — объект относительно резкий, а фон смазан.

Вместе с тем, средствами композиции можно и в абсолютно резком изображении добиться ощущения движения, задать его в любом направлении, снизу вверх или справа налево.

В картине Жерико композиционный центр расположен в правой ее части: это светлое пятно лошади и двух жокеев, а также, что не менее важно, белая вертикаль столба. Диагональ темного облака также приводит глаз в правую часть картины. Соответственно с этим мы и рассматриваем ее справа налево, как и было задумано художником (см. с. 149).

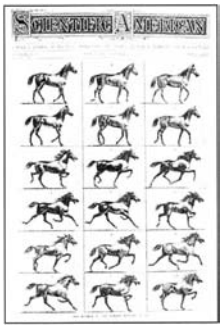
Так что глаз, перемещаясь по картине, может двигать какие-то фигуры на ней (лошади Жерико, машина на диагонали).

Глаз же заставляют двигаться прежде всего активные линии, в том числе такие как направления взглядов персонажей. И, кроме того, возникающие между фигурами,



327. Валерий Михайлов

328. Т. Жерико «Скачки в Эпсоме»



329. Э. Мьюбридж

SCAN BY NE QUID NIMIS

тонами и формами связи. От большего, выделенного светлого пятна мы переходим к меньшему. Это тоже движение, и оно вызвано композицией.

Сильное движение — ритмический ряд с уменьшением размера или тона — уже рассмотрен. При значительном уменьшении начального размера такой ряд всегда уходит в глубину изобразительной плоскости. Вообще, любая направленная активная линия вызывает ощущение движения.

Диагональ задает самое сильное движение, чаще всего в глубину изображения, особенно если она ведет к геометрическому центру.

330. Елена Лапина

331. Анатолий Черей

SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 6
ЕЩЕ РАЗ О КОМПОЗИЦИИ

Теперь, когда читатель ознакомился с основными средствами композиции: равновесием, симметрией, ритмом, соразмерностью, а также с категориями единства, гармонии и целостности, мы снова обращаемся к понятию композиции, чтобы рассмотреть более сложные вопросы.

Компоновка. Конструкция. Композиция.

Организация изображения рассматривается на трех уровнях.

Первый — это компоновка, распределение предметов и фигур на изобразительной плоскости (в кадре). Основная цель компоновки — заполнение плоскости, элементарное равновесие. Если что-то находится справа, нужно уравновесить его чем-то слева, чтобы не было пустого места.

Есть простые правила компоновки (часто композицию, по крайней мере, фотографическую, сводят к этим правилам), но компоновка и композиция соотносятся как текст телеграммы и стихотворение.

Не следует упрощать проблему. Неверно было бы утверждать, например, что линия, которая делит кадр пополам, недопустима. В правилах компоновки это так, а в композиции — нет. Потому что в композиции не бывает простых решений.

Варианты компоновки можно перечислить по пальцам, возможности композиции безграничны, здесь нет и не может быть никаких правил и запретов, как не может быть ограничений в творчестве. По сути, это и есть творчество, творчество формой.

Хорошая или плохая, какая-то компоновка имеется в любом изображении, даже в самой корявой изобразительной фразе. Но далеко не любое изображение обладает композицией. В отличие от компоновки композиция обязательно наделена смыслом.

Второй уровень — конструкция, схема построения композиции. Из живописи известны несколько общепринятых конструктивных построений — в треугольнике, круге, овале. Конструкция касается всего лишь нескольких главных элементов изображения, их сочетаний и взаимодействий. Это скелет, который потом обрастет мясом деталей, подробностей и нюансов.

Конструкция — план организации, но не законченная организация. Ее элементы можно заменять другими, двигать, уменьшать или увеличивать.

И третий уровень — это собственно композиция.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Итак, компоновка — это орфография, конструкция — грамматика фразы. А композиция — поэтика, наполнение этой фразы выразительностью и смыслом.

Основа конструкции — смысловые и зрительные (конструктивные) связи. Конструкция заложена в изображаемом, откуда она переносится с большими или меньшими потерями в изображение.

Художник делает предварительные эскизы, наброски, а потом в процессе работы уточняет положения, размеры и форму компонентов изображения, ослабляет одни связи и усиливает другие.

Фотограф лишен такой возможности. Он должен уже при съемке разглядеть конструкцию в объекте и возможности композиции в этой конструкции. Он может уточнить какие-то тональные отношения при печати, убрать лишнее при кадрировании, но главные отношения и связи закладываются при съемке.

Поэтому для фотографа три этапа композиционной работы существуют только в уме, а на практике это единый процесс.

«То, что говорит о себе через произведение сама действительность, есть конструкция в произведении; а то, что говорит об этой действительности художник, есть композиция произведения.

Конструкция — способ отношения элементов самой действительности. А композиция — соотношение элементов, которыми действительность изображается, то есть строение произведения.

Конструкция направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам» (П. Флоренский, 12 - 48).

332. К. Мацузаки

Для построения композиции необходимо уточнить все отношения, привести к согласию все компоненты изображения, добиться единства этих компонентов и гармонии в отношениях между ними. Компоненты, с которыми имеет дело композиция, — это изобразительные знаки на плоскости изображения, а также их объединения — группировки.

Работа над композицией — это область «чуть-чуть». Мы не один раз убеждались на геометрических примерах: стоит чуть-чуть подвинуть, уточнить положение или размер одной из фигур — и из случайного союза возникает закономерный, гармоничный и устойчивый ансамбль.

Если главные компоненты объединены отношениями гармонии и единства, если все они связаны друг с другом и каждый из них с целым, а масса второстепенных деталей и подробностей не мешает такому объединению, — значит, композиция построена.

Конструкция, конструктивные связи определяют смысл изображения, а композиция, с ее тонкими отношениями гармонии и единства, — выразительность, эмоциональное, духовное наполнение.

Конструкция — это схема построения, композиция — выразительное и законченное целое.

Конструкция имеет дело с конкретными объектами реальности, а композиция — с иконическими знаками, их формами, тональностями, равновесием, симметрией и асимметрией, зрительными аналогиями и контрастами этих форм и фигур.

Композиция — целенаправленная организация всех этих отношений на плоскости. Она выражает тот мир чувств и идей, который мы воспринимаем в изображении (илл. 332).

Итак, композиция — это цельная и законченная конструкция с фиксированными компонентами, обладающая изобразительным и смысловым единством. Ее компо-

SCAN BY NE QUID NIMIS

ненты невозможно заменить или изменить каким-либо образом, они сопротивляются таким изменениям и стремятся вернуться в первоначальное положение.

Обобщенное видение. «Композиция требует от художника развития у него способности отвлеченного мышления, умения оперировать обобщенными, упрощенными, доведенными до геометрического состояния формами и силуэтными фигурами. Она требует умения добиваться удачных и острых сочетаний, умения оценивать их эстетическое значение и их содержательность. В работе над композицией совершенно необходимо вначале упрощать, обобщать. Больше того, именно этими очищенными от излишних деталей и подробностей формами и надо обобщенно выразить сюжет. Для зрителя все формы и части картины являются живыми конкретностями —людьми, домами, деревьями, но для художника в начале работы — это компоненты, это силуэты, это цветовые пятна, которые при определенном сочетании должны обрести свой смысл и художественное значение» (С. Григорьев, 15 - 32).

Очень важно понять одну простую истину: первоначально фотографической композиции нет никакого дела до происходящего события, она создана не им. Не потому, например, в кадре разлита гармония, что в нем семья мирно сидит за столом, а потому, что стол круглый, потому, что очертание группы людей повторяет форму круглого стола. И только потом, при «чтении» изображения зритель осознает единство круглых форм как единство сидящих за столом.

Более того, точно такая же композиция может быть в изображении убитых на поле боя. В этом случае красота композиции по контрасту подчеркнет ужас происходящего. Круглое и красное — это в одном случае может быть разрезанный арбуз, а в другом — отрезанная голова. Но все же на первом формальном уровне композиционных взаимодействий — это только круглое и красное и ничего больше.

Выразительная, цельная композиция комфортна для восприятия, она не дает глазу выйти из изображения. Если обычное время зрительского восприятия картины порядка секунды, здесь, возможно, оно составит несколько секунд, а это очень много и очень важно.

Содержание в форме мы обнаружим потом, на втором этапе восприятия. А на первом этапе первична именно форма. Любая форма так или иначе содержательна, это значит, что сознание отыскивает какое-то содержание во всякой, самой абстрактной, случайно возникшей форме. Однако в художественной, особым образом организованной форме содержание это управляемо, оно возникает не случайно и имеет вполне определенный смысл.

Восприятие же формы в значительной степени субъективно. Зритель может не «прочесть» изображение, но оно не зависит от зрителя, ибо реально существует. В этом смысле, следуя Л. Выготскому, следует считать художественную форму объективной реальностью. Нельзя требовать от всех зрителей одинакового восприятия, оно сугубо индивидуально. Вопрос нужно ставить по-другому: в какой мере и при каких условиях восприятие разных зрителей будет содержать нечто общее?

Отношения содержания и формы — центральная проблема в любом искусстве, не только изобразительном. Все знают — содержание и форма неразрывны, но мало кто представляет себе эту неразрывность как тождественность, полное слияние двух категорий в одно понятие (а не два раздельных понятия, пусть даже связанных друг с другом пуповиной общности).

Чаще всего путают содержимое и содержание. Во времена борьбы с формализмом эстетики учили студентов так: форма — это стакан, в него можно налить воду или вино, это и будет содержание. Или говорили: форма — это скорлупа яйца, а внутри заключен

SCAN BY NE QUID NIMIS

цыпленок, разрушьте форму и вы получите содержание. Это напоминает историю о чудаке, который распилил скрипку, чтобы узнать, откуда берется музыка.

Если рассматривать яйцо, скрипку или стакан как понятие (как слово-знак), тогда, действительно, в «яйце» сидит цыпленок, в «скрипке» — музыка, а в «стакане» — вино. Но нас интересует не содержание слова «стакан», а содержание, связанное с реальной формой стакана, конкретного или абстрактного.

Стакан — это не просто емкость для хранения жидкости, в нем есть нечто, что отличает, скажем, стакан от рюмки или бутыли, чашки или тарелки. И никто не перепутает одно с другим. Эти особенности и образуют форму любого стакана, стакана «вообще». Но каждый стакан индивидуален, он гладкий или граненый, прозрачный или матовый, тонкого или толстого стекла. И у него, естественно, своя форма, более или менее отличающаяся от универсальной.

Форма яйца — это округлость и нежность, это симметричность и одновременно асимметрия, наконец, это ни с чем не сравнимая белизна одного из самых совершенных творений природы. И скрипка точно так же имеет свою специфическую форму, изящную, возвышенную и музыкальную.

333

Форма стакана или скрипки создавалась веками, и в ней есть элементы на первый взгляд не обязательные, они не для удобства, но для красоты. Это форма художественная, она содержательна, то есть выражает нечто, что вызывает в нас определенные чувства или ассоциации, которые и являются ее содержанием.

334

Таким образом, вместо содержания предлагается содержимое, а вместо конкретного вещественного предмета — его смысловое значение. Форма, конечно, связана с назначением вещи (функция). Но прежде всего это сама вещь, зримые особенности ее строения. А содержание — это ощущения при ее чувственном восприятии, переживание и осмысление этих ощущений.

Так что форма и содержание не просто связаны неразрывно, они принципиально неразделимы, это одно и то же. Ведь мы не можем отделить чувственное восприятие формы от осмысления этого восприятия, то и другое происходит одновременно, иначе говоря, это один процесс. То есть содержание есть просто другая сторона формы. Поэтому разрушение формы равносильно уничтожению содержания.

335

В особенности это касается формы любого изображения, в том числе и фотографического. Форма изображения есть композиция со всеми связями, взаимодействиями и значениями, которые она содержит. Осмысление этих связей и значений есть содержание формы. Конечно, далеко не каждое изображение имеет организованную форму. И тем более, не всякая форма художественна. В большинстве случаев форма совершенно случайна, содержание ее непредсказуемо, во всяком случае оно никак не связано с изображенной ситуацией и не раскрывает ее значения.

Образующие форму иконические знаки ведут себя на плоскости фотографии так же непредсказуемо, связи и взаимодействия между ними возникают чисто случайно, они абсолютно не зависят от изображаемой ситуации или события и вызваны к жизни совсем не ими (так, в толпе людей связи возникают между теми, чья одежда случайно оказалась подобной по тону или цвету).

Художник тщательно продумывает изображение каждого иконичес-кого знака на картине, а потом в процессе работы еще много раз будет уточнять его форму, положение и цвет. Фотограф же ловит момент и зависит от случая. В этом основное отличие в творчестве фотографа и художника.

Как мы не раз убеждались, содержание изобразительной формы может быть крайне неожиданным, не совместимым с фабулой. Может значительно обогатить ее про-

SCAN BY NE QUID NIMIS

чтение, открыть в ней такие смыслы и такие грани, которые в реальности просто невозможно было представить. И к этому, конечно, нужно стремиться.

Человек читает газету — на таком материале сделаны миллионы фотографий. Но чем эта отличается от других? На лице читающего довольно скептическое выражение, это важная смысловая деталь, но к форме она отношения не имеет. Форма (как изображено) — светлый лист газеты максимально выделен на темном фоне. Лицо человека связано с газетой как по тональности, так и буквально, оно как бы является ее продолжением. В результате мы воспринимаем газету с головой человека и двумя маленькими ручками. Этот изобразительный подтекст достаточно силен, фигура мужчины практически не различима (черное на черном). Данная форма возникла как результат осмысленных действий фотографа: точка съемки, экспонирование по светам, запечатывание фона (илл. 333; см. также с. 204).

Изображение отличается от изображаемого. На снимке мы видим не совсем то, что было в реальности, а нечто другое. Воспринимая форму изображения (как правило подсознательно или отчасти сознательно), мы обнаруживаем содержание этой формы. Очень приблизительный перевод его на слова: газета как неотъемлемая часть человека, газета как живое существо и так далее. Объективно существующая форма оборачивается в нашем сознании определенным содержанием. Интерпретация (возникающие ассоциации, осмысление этого содержания), конечно, субъективна. Она будет в наибольшей степени адекватна изображению для тех, кто воспримет в этом снимке не только поверхностную информацию, но поймет изобразительный язык, то есть сможет воспринять обобщенную форму.

Этот снимок не претендует на глубокое содержание, он как короткий анекдот, хотя довольно остроумный. Если бы ту же ситуацию изобразил художник-карикатурист, возможно, это было бы гораздо смешнее (художник мог бы что-то утрировать или дорисовать). Но главное отличие фотографии — ее документальность. Это случилось в жизни и потому представляет интерес. Тем более, что заметить подобное случайно возникшее соединение в реальности почти невозможно. А фотография, остановленное мгновение, заставляет нас сделать это. И еще раз мы убеждаемся, что случайные события созданы природой специально для фотографов.

Еще один снимок с газетой. Разница между изображением и изображаемым не так велика. Разве только точка съемки выделила вертикали вокруг фигуры человека, да рамка кадра отсекла все лишнее (илл. 334; см. также с. 205).

Форма проста: центральная композиция, огромная светлая на сером фоне газета, которая закрывает голову читающего ее человека. Человек черный, а газета почти белая, это исключает изобразительную связь между ними или же их объединение как в предыдущем снимке. Наоборот, черная фигура и белый прямоугольник газеты конфликтуют, они враждебны. Содержание в форме: газета в силу своей величины не только скрывает от нас лицо человека, но и заслоняет (замещает) ему весь видимый мир.

Так что фабула та же, а форма и содержание другие.

Смысл этого изображения (подтекст) можно было прозреть и в реальности. Фотографу оставалось только зафиксировать ситуацию, усилив ее звучание: белизна газеты, общая вертикаль — название «Правда», маленькая фотография под ним, черная фигура мужчины.

И, наконец, третий снимок — газету читает женщина. Форма: композиция Весы, сравнение крыльев (спина справа и окно слева) не имеет смысла. Это единственная связь, но она пустая (илл. 335).

SCAN BY NE QUID NIMIS

Изображение в точности соответствует изображаемому. Мы не находим новый смысл в связях между компонентами, в их формах или очертаниях. Все на поверхности. Выполнена прямая фотографическая задача — фиксация отдельных моментов реальности (чистая, прямая фотография). Изображение остается нейтральным к смыслу, язык изображения не используется. Мы скажем, что форма в этом случае не содержательна, она не прибавляет ничего нового к изображенной ситуации. Если ситуация, событие, момент значительны и интересны — интересной будет и сама фотография.

Таким образом, в первом из трех снимков с газетой форма наиболее содержательна, и, более того, содержание снимка не только не повторяет смысла изображенного на нем факта, но просто с ним не сопоставимо. Иконические знаки-изображения человека, читающего газету и самой газеты (а надо помнить, что они безразличны к тому, что изображают и имеют собственную выразительность) соединились в композиции таким образом, что в изображении мы находим новый, непредвиденный смысл.

Во втором снимке форма не настолько самостоятельна, она подчеркивает тот смысл, подтекст, который уже существовал в реальной ситуации.

И в третьем снимке форма изображения просто немая, она ничего нам не говорит. Содержание — в зрительной информации: внешность женщины, ее лицо.

336. Виталий Сахн-Вальд

337. Шамиль Баширов

Дар обобщенного видения — самый главный для фотографа (если иметь в виду композиционную фотографию). Сначала фотограф учится воспринимать реальные фигуры как обобщенные формы на плоском листе фотографического отпечатка. И только потом приходит умение воспринимать отстраненно сам объект съемки, то есть распознавать те связи и взаимодействия, которые объект приобретет в плоском изображении.

338. Анри Картье-Брессон

SCAN BY NE QUID NIMIS

Художник строит композицию, рисуя. Он начинает с обобщения, намечая сначала геометрические формы, и только потом превращает их в реальные фигуры.

Умение видеть обобщенно — это умение переводить с одного языка на другой: с языка изображаемого на язык изображения. И значит, — предвидеть результат.

Фотографическая композиция. В живописной картине могут быть изображены десятки, если не сотни персонажей. И все же жест каждого, его очертания, цвет одежды и прочее предопределены художником в соответствии с его замыслом и основной задачей композиции — цельностью картины.

В психологии известно правило Мюллера: глаз (сознание) человека не может одновременно воспринимать как самостоятельные единицы более 7 (± 2) объектов. И хороший художник прекрасно это знает, он распределяет персонажей исторической или батальной картины по группам. Композиция всей картины сводится к гармоничной организации этих нескольких групп в соответствии с содержанием и живописной задачей.

Каждая из указанных групп как законченное целое — это картина в картине, в ней выделены главные и второстепенные персонажи, в их расположениях и сочетаниях нет ничего случайного или хаотического.

В фотографии, даже при меньшем количестве действующих лиц, такая строгая организация, конечно, невозможна, это противоречит ее природе. Поэтому в фотографии хаос и гармония, случайное и закономерное всегда существуют одновременно; все зависит от меры того и другого.

В одном случае никакой видимой организации просто нет, это протокольная фиксация (илл. 336).

Во втором намечаются слабые следы какой-то упорядоченности, случайно возникшей, но не завершенной фотографом (илл. 337; см. также с. 144).

И, наконец, в третьем примере организация преобладает над хаосом. Это уникальное стечение обстоятельств, возникшее именно в данный момент и попавшее на пленку, а также результат великих усилий фотографа, который сумел мгновенно оценить сложившуюся ситуацию. В этом случае фотография имеет шансы стать художественным произведением. Ведь все зависит от того, как сложилась композиция, насколько она выразительна (илл. 338).

339. Юрий Теуш

Излишняя сделанность композиции, «картинность» так же вредны фотографии, как неряшливость или несогласованность живописи. Фотографическая композиция — согласованность нескольких выделенных элементов на фоне шума и помех случайного расположения второстепенных деталей. Требования к фотографической композиции гораздо менее строгие, но при этом она так же необходима, как и в любом другом изображении.

И опять вопрос: что выражает построенная композиция, ведь она может быть смешной или нелепой, умной или банальной, музыкальной, поэтической, символической и т. д.

Напомним еще раз: композиция рождается в отрыве от изображенного события. Поначалу она от него никак не зависит. И только потом фотограф должен осознать содержание полученной композиции, связать его с происходящим, и, если это необходимо, внести свои коррективы. Это и значит «наполнить композицию смыслом». Так что все зависит от соответствия содержания происходящего и содержания композиции. Вместе они и дадут искомое — содержание изображения.

Поэтому композиция создается всякий раз заново, ее нельзя повторить. На лавочке мог сидеть мужчина, а не женщина. Но тогда композиция эта выглядела бы просто нелепой или двусмысленной (илл. 339). Так что никак нельзя рассматривать композицию отдельно от содержания. Обычно го-

SCAN BY NE QUID NIMIS

ворят о связи содержания и формы, но композиция одновременно является и тем и другим, эти две стороны в ней нерасторжимы.

Возможна совершенно правильная, но абсолютно мертвая, сухая композиция, все решается на уровне нюансов. Можно расставить людей в кадре по правилам гармонии и одеть всех согласно законам перспективы, от черного до белого. И в результате ничего не получится, будет не хватать неожиданности, неправильности самой жизни.

В этом, кстати, разница между композицией придуманной и найденной. И может быть, главная задача изобразительной фотографии — находить оригинальную композицию именно в реальности.

Описание композиции требует определения: выразительная композиция, острая композиция, динамичная композиция, совершенная или просто красивая композиция.

В живописи, например, существуют две картины, настолько похожие, что, казалось, художники соревновались, кто лучше справится с задачей. Это «Обручение Марии» Перуджино (илл. 340) и «Обручение Марии» Рафаэля (илл. 341).

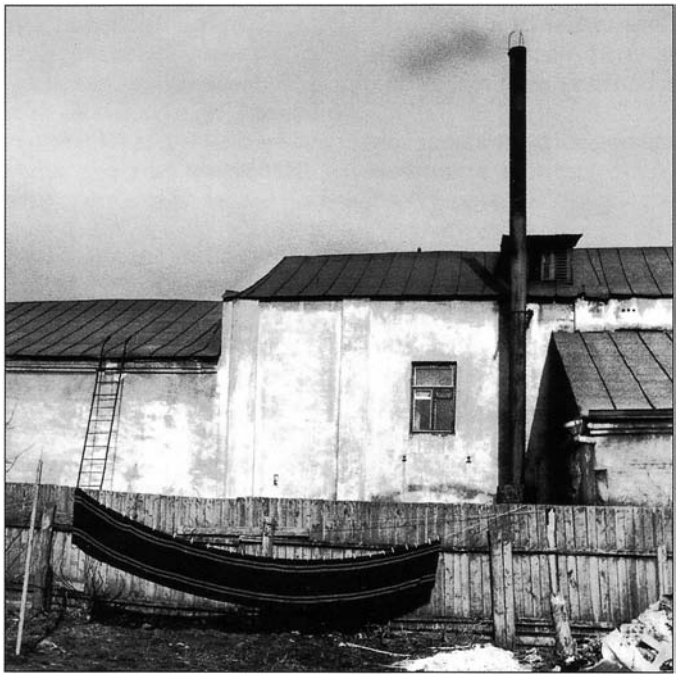
Победил в споре Рафаэль, его картина полна изящества и гармонии во всех деталях и нюансах. Каждая линия, каждое движение согласуется и продолжается в других. А картина Перуджино кажется копией ученика, который не смог разобрать достоинств оригинала. Но именно она и есть оригинал.

340. Перуджино

341. Рафаэль

Можно смело утверждать, что если на фотографии два главных компонента из изобразительно выделенных десяти «хорошо» согласуются, то это уже очень хорошая фотография, а если три-четыре — просто композиционный шедевр (илл. 342; см. также с. 235). А что получится, если все десять из десяти согласуются как нельзя лучше? Это практически невероятное событие, не следует рассчитывать на подобное везение.

Любая композиция — определенная система, основанная на соподчинении глав-



342

SCAN BY NE QUID NIMIS

ных, менее значимых и второстепенных компонентов. В фотографии второстепенные компоненты обычно не предъявлены зрителю, они практически неразличимы и большой роли не играют. В особенности это справедливо в черно-белой фотографии, где, к примеру, красный ковер, зеленое платье и фиолетовые цветы просто сольются в спокойный, однотонный фон.

Если главное в снимке выделено, а главных компонентов не бывает больше двух-трех (иначе пришлось бы выделять главное из главного), работать следует именно с этими компонентами.

В живописи каждая самая незначительная деталь прописана художником и участвует в общем ансамбле. В фотографии большая часть деталей — пассивные, молчаливые статисты. Искусство фотографа в том и состоит, чтобы взять в кадр всего две-три выделенные детали и непременно связать их между собой.

343. Владимир Сёмин

Живая композиция. Можно сказать, что композиция — это собственная, независимая от изображаемого жизнь изображения, внутренний диалог, который ведут отдельные компоненты, диалог неслышный и не для всех видимый.

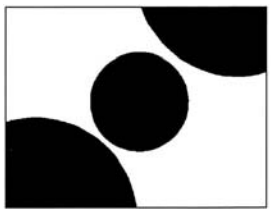
Композиционное изображение живое, его можно уничтожить, если что-либо подвинуть или убрать совсем. Аналогия с живым не случайна, это в самом деле живой организм, а не безжизненная схема (илл. 343; см. также с. 234). Но это и позволяет художнику или фотографу отразить посредством художественного языка всю сложность, конфликты и противоречия реальной жизни.

Равновесие в композиции (особенно это касается репортажной фотографии) обманчиво, оно — на миг, в нем скрыто движение. Поэтому в совершенной композиции все живо, все движется, меняет форму, соединяясь и общаясь друг с другом.

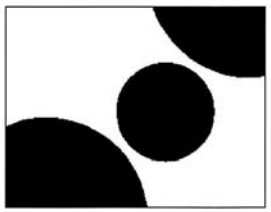
«Произведение искусства представляет собой конечную модель бесконечного мира» (Ю. Тынянов, 42 - 57).

Маленький круг в центре несоизмерим с большими (их подлинный размер угадывается), но соизмерим с их частями, которые вырезаются рамкой. Ему так тесно посередине, потому что все три формы лежат в одной плоскости (илл. 344).

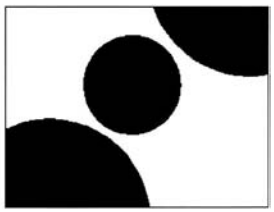
Любое отклонение центрального круга вызывает напряжение, возникает зрительная сила, которая стремится вернуть круг в первоначальное положение (илл. 345, 346). Смещение круга слишком мало, это не только нарушение равновесия, но и что-то другое. Композиция как бы сопротивляется внешним воздействиям, стремится к цельности. Опять возникает сравнение композиции с живым организмом.



344



345



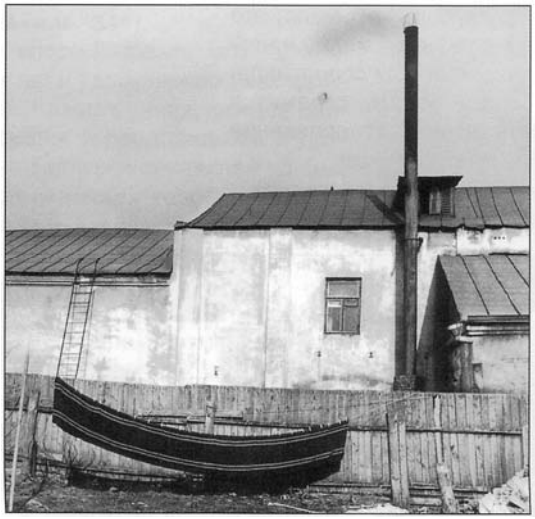
346

SCAN BY NE QUID NIMIS

347

348. Вариант 1

Разрушенная, умирающая композиция вопиет и дергается в конвульсиях. Она просто жить не может без тех компонентов, которые мы пытаемся убрать. Они совершенно необходимы ей, что-

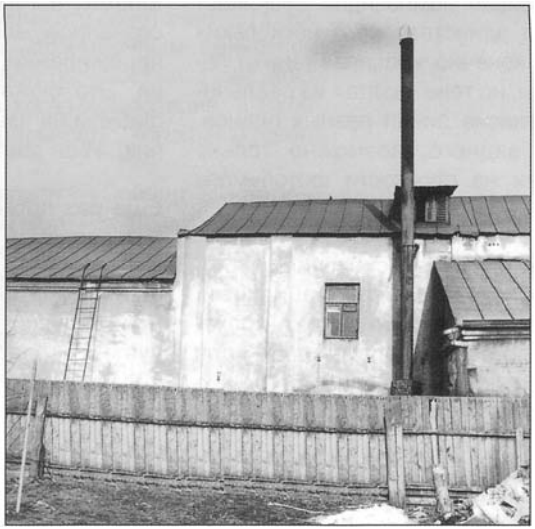


349

350. Вариант 2

SCAN BY NE QUID NIMIS

351



352. Вариант 3

бы вновь стать цельной и гармоничной. Близки к совершенству те, кто ощущает стоны и крики композиции, над которой совершается насилие, чей глаз страдает вместе с истязуемой*.

353

354. Вариант 4

* Оригинал воспроизведен четыре раза, чтобы он сравнивался с одним из вариантов, а не варианты друг с другом.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Очень красивая композиция возникает как следствие единства всего нескольких линий. И еще, конечно, красивая тень от лежащей фигуры, но тень «взята» из реальности, а вот согласие линий разных планов, переднего и заднего, возможно только в изображении на плоскости фотобумаги (илл. 355).

355. Мартин Франк

Снимок потрясающей силы (илл. 356), на первый взгляд чисто информационный. Сначала даже кажется, что солдат, проходящий мимо по своим делам, здесь «для пятна», что он совсем не нужен. Однако стоит его убрать — и снимок «не живет» (см. с. 141).

Композиция, а она построена в этом случае на сочетании всего двух фигур, основана на единственной связи: памятник + солдат. Здесь и надо искать содержание этой великой фотографии, оно намного глубже запечатленного в ней факта.

Содержание не в том, что братская могила выглядит именно так, а не иначе (это очень важная, но все же деталь). И не в том, что мимо могилы проходит солдат (это фабула, она из жизни).

Содержание изображено в форме, оно — в подобии солдата и памятника, их сопоставимости по тону и размеру. Только восприняв, ощутив эту форму, мы обнаружим истинное содержание: один (живой) уходит, а другой (его двойник, рифма, тень) остается навсегда.

Таким образом, информация на поверхности (перечень деталей и действующих лиц) - это фабула. Изображение на плоскости, особенности его построения, композиция изображения — это форма. Ее мы воспринимаем чувственно, восприятие в значительной степени подсознательное, оно не управляется разумом; не все, что изображено, имеет буквальное отношение к смыслу происходящего. Но восприятие формы, в том числе и неосознанное, влечет за собой переживание, осмысление ее. Это сюжет (восприятие фабулы на языке изображения). И он дает содержание.

356. Георгий Зельма. Сталинград, 1942 г.

Еще раз про определения.

Мы вернемся к смыслу таких понятий, как композиция, единство, целостность (или цельность). Сразу следует оговориться, композиция настолько сложная категория искусства, что дать ее однозначное определение не представляется возможным. То есть таких определений десятки, если не сотни, но ни одно из них, ни все они вместе не могут заменить чувство композиции.

Чаще всего композицию определяют как единство и целостность изображения в рамке. Но как понимать эти единство и целостность? Придется сначала дать и им исчерпывающее определение, что ничуть не легче, чем адекватно определить композицию.

Скажем так: эти понятия — названия тех специфических ощущений, которые испытывает художественно одаренный человек при восприятии совершенной композиции.

Обратимся к изобразительному искусству. Его история, в отличие от фотографической, насчитывает тысячи лет, и наверняка в теории этого искусства проблема композиции успешно решена.

«Композиция — самое сложное понятие в изобразительном искусстве. Композиция — сущность творчества. Она решает качество произведения, степень его воз-

SCAN BY NE QUID NIMIS

действия на зрителя. Ничто в живописи не связано с идеей, замыслом, сюжетом картины, как композиция. Нет другого способа для художника выразить свою мысль, идею, сделать это понятным для зрителя, значительным и художественным» (С. Григорьев, 15 - 29).

Оказывается, самое сложное в живописи — это именно композиция. Даже сказать о ней что-то конкретное трудно. Можно, конечно, отметить наличие симметрии, равновесия или какого-то подобия. Это условия необходимые, но не достаточные. Не они делают композицию композицией, а едва заметные нюансы. Есть какой-то предел, после которого объяснить что-либо словами действительно невозможно.

«Вопросы композиции в живописи трудно перевести на язык слов еще и в силу специфики самого искусства живописи...». Но самое замечательное дальше. «Хороша или плоха картина, может судить всякий по мере своего разумения. А вот хороша или плоха композиция картины, могут сказать только знающие мастера и тонкие знатоки. Они могут вынести безошибочное заключение о том, что в композиции хорошо и что плохо на основании внутреннего художественного чутья... но и они иногда не находят достаточно подходящих слов для объяснения того, почему плоха или хороша композиция» (С. Григорьев, 15 - 30).

Все оказалось неимоверно сложным, и как выяснилось, судить о композиции могут только избранные мастера. Не всякий художник обладает композиционным мышлением, на то есть знатоки. Ответа на наш вопрос мы пока не получили.

357. Полный кадр

Искусство и все, что с ним связано, — всегда тайна. Найти определение композиции ничуть не легче, чем определить, что такое Истина, Любовь, Добро или Зло.

Для того, чтобы объяснить, какие именно единство и целостность нам требуются, существует только одно понятие — «композиционные».

Таким образом, получится определение типа — композиция это сочетание деталей, обладающее композиционным единством и композиционной цельностью. Итак, композиция — это когда композиция, а цельность — когда цельность. Хорошенькое определение!

Художник скажет: «Сейчас в картине единства и цельности нет, но вот я изменил ее чуть-чуть и они возникли». Почему нет, почему возникли? Единственный честный ответ: «В первом случае я этого не ощущал, а во втором ощутил».

358. Окончательный вариант

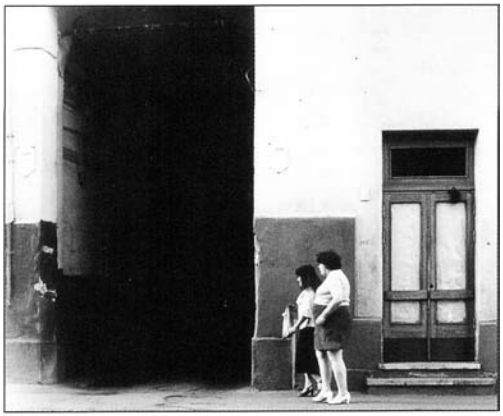
Но и передать свои ощущения тоже очень трудно. Можно сказать: «Меня как будто током ударило» или «В груди стало тесно». Дает ли это что-нибудь человеку, который никогда ничего подобного не испытывал?

Специфические ощущения, возникающие при восприятии произведения искусства, обычно называют эстетическими. Но тогда произведение искусства — это то, что вызывает именно эстетическое восприятие. Ведь лучше не скажешь. Как иначе отличить подлинное произведение от очень похожей на него подделки ремесленника? Или в самом деле считать все написанное масляной краской искусством живописи, а любой текст с зарифмованными словами — искусством поэзии?

Тогда возникает законный вопрос: что такое эстетическое восприятие? А это то, что может быть вызвано настоящим произведением искусства. И мы опять возвращаемся к началу: что же все-таки такое произведение искусства?

Так что определение искусства вызывает такие же неимоверные трудности,

как и определение композиции. И это понятно, ведь искусство и композиция — понятия одного уровня сложности. Основное средство любого искусства — построение художественной формы, а это и есть композиция.



359. Вариант кадрирования

Что делать. А где же выход, вправе спросить читатель, к чему все эти разговоры?

Композиция, единство, цельность — это, действительно, разговор для избранных. Один говорит «единство», второй его понимает. То есть оба они одинаково владеют этим таинственным языком и могут с его помощью обмениваться мыслями.

Конечно, безошибочным композиционным видением (как и музыкальным слухом) наделены немногие, но развить в себе чувство композиции до какой-то степени, научиться композиционно видеть все же можно. По крайней мере, для того, чтобы понимать изобразительное искусство или художественную фотографию. Для изучения композиционного языка можно предложить три пути.

360. Окончательный вариант

Первый путь — сравнение. Еще никто никому не смог объяснить, почему вот эта картинка красивая, а та — нет. Вместо объяснений гораздо лучше было бы повесить их рядом и сказать: «Смотри!». Кому дано, тот увидит. А кому не дано, тот должен пропустить через себя сотни, тысячи таких сравнений. И в конце концов он тоже увидит.

Две картинки — это, например, две компоновки с одинаковыми геометрическими фигурами, отличающиеся их расположением. Или же две одинаковые фотографии, на одной из которых какая-нибудь деталь перекрыта маской из бумаги (об этом ниже). Или варианты печати, кадрирования одной фотографии.

То есть сравнивать надо не две фотографии или картины вообще, а близкие по компоновке варианты одной. Только смотреть на них нужно не один день, а долгоевремя, вставать ночью и опять смотреть (илл. 357-362; см. также с. 251).

Но как смотреть? Легко сказать: «Смотри!» — этому еще надо научиться. Обычно мешает фабула, информация на поверхности. А это значит — нам мешает собственная голова, мы воспринимаем изображение логически. Люди обычно не смотрят, а думают глазами.

Необходимо отвлечься от поверхностной информации, и воспринимать только те формы и фигуры, которые изображены на

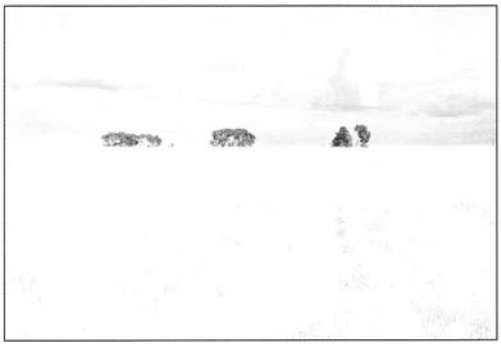
SCAN BY NE QUID NIMIS

фотобумаге, и их сочетания. Но как же все-таки научиться смотреть и видеть отвлеченно?

Для этого можно повесить снимок вверх ногами. Очень полезно посмотреть на него при другом освещении, например, ночью при свете луны. Или же смотреть не на картину, а на ее отражение в зеркале. Или отойти подальше и смотреть издалека. Еще один хороший совет: тем, кто носит очки, смотреть надо без очков, а кто их не носит, наоборот, надеть. А еще можно смотреть сильно прищурившись. Получается парадокс: чем меньше мы видим, тем больше воспринимаем.

На самом деле ничего необычного в этом, конечно, нет. При рассматривании перевернутого или слабо освещенного изображения в очках или без очков, происходит следующее: мелкие, второстепенные детали и полутона не распознаются, зато на первое место выходят несколько главных, зрительно выделенных. Что и помогает отвлечься от предметности.

361. Оригинал



362. Окончательный вариант

363

Если внезапно перевернуть картинку, то какое-то время она будет выглядеть совершенно незнакомой. Вот это время особенно ценно, вы сможете увидеть нечто такое, чего раньше не видели и не смогли бы увидеть никаким другим способом.

Что мы видим на фотографии (картине) прежде всего, какие компоненты изображения, какие обобщенные формы наиболее важны для глаза, то есть играют в ком-

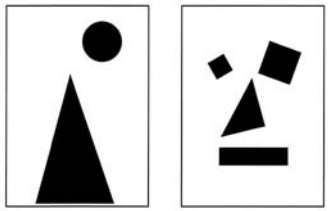
SCAN BY NE QUID NIMIS

позиции главенствующую роль? Для этого можно предложить еще один способ. Поставьте картинку перед собой (не глядя на нее), закройте глаза, затем откройте их на самое короткое время, какое только возможно, и вновь закройте. В глазах останется след, остаток от моментального сканирования изображения, это и есть то, что мы искали.

Облако в небе или снег на земле — уже не облако и не снег, а чисто белые, как будто из бумаги вырезанные плоские фигуры. И теперь, наконец, можно увидеть и оценить их выразительность. Несколько таких согласованных белых фигур — вот и основа композиции. То же самое и с черными фигурами, детали перестают различаться. К примеру, человек и его тень будут восприниматься вместе как одна обобщенная фигура (илл. 363; см. также с. 178).

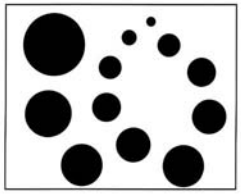
Такое отвлеченное, абстрактное восприятие становится единственно возможным, когда речь идет о композиции или художественной форме. Хорошо тому, кто обладает даром обобщенного видения. А для остальных нужны искусственные приемы смотрения. Они-то и предлагаются здесь и дальше.

Тренировать свое восприятие можно и с помощью компьютера (см. с. 221).

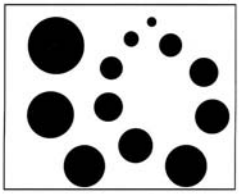


364

365



366

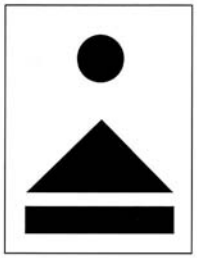


367

Второй путь — движение и выбор. Художники учатся композиции многие годы, выполняют специальные упражнения, пишут этюды. Профессор Академии художеств Ф. А. Бруни советовал молодому И. Репину прежде, чем писать картину, вырезать из черной бумаги фигуры персонажей и двигать их на холсте в различных вариациях, пока не найдутся наиболее удачные сочетания силуэтов фигур и расположение их в картине.

Не правда ли, это похоже на репортаж? Люди в кадре как-то двигаются, художнику нужно выбрать момент наилучшего — в смысле композиции — их расположения.

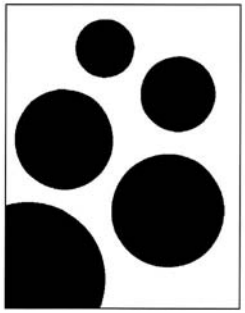
368



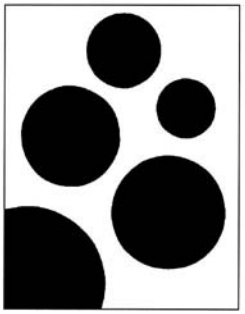
369

Итак, второй путь — это работа с геометрическими фигурами. Нужно вырезать их из черной бумаги и двигать на листе так же, как делал это Репин. Сначала можно взять две фигуры, только потом три и, что гораздо труднее, — четыре и больше. Упражнения с простыми фигурами позволяют ощутить композиционные взаимодействия, так сказать, в чистом виде.

Здесь недопустимы какие-то узнаваемые образы — луна над горой или лицо человека. Они только уводят от главной задачи — согласованного сочетания фигур. Сами компоновки должны быть совершенно отвлеченными, абстрактными. То есть смысловые связи исключаются (илл. 364, 365).



370



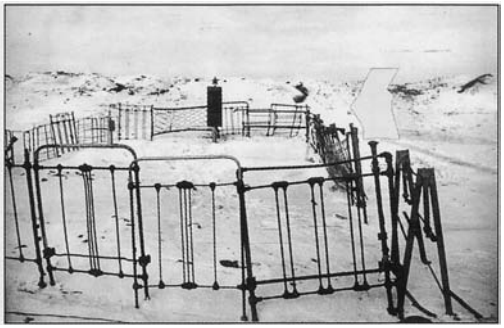
371

В процессе работы обязательно выяснится, что какой-то круг велик по размеру, а треугольник нужен, наоборот, большего размера и прямоугольный. Так что количество фигур-игроков будет все время возрастать. Значительно увеличивается и число вариантов для работы над двух или трехфигурной компоновкой.

Результат лучше всего повесить на стену, приклеив фигуры к бумаге резиновым клеем, и оставить его там надолго. Со временем вы найдете в нем много ошибок. Придется снова двигать, снова выбирать и снова вешать. И так далее, и так далее. Лучше иметь два набора одинаковых фигур с тем, чтобы вы-

SCAN BY NE QUID NIMIS

372. Георгий Зельма



373. Вариант

374. Леонард Фрид

375. Вариант

брать для испытания достаточно близкие варианты (илл. 366-371).

Черный круг слева вверху (илл. 366) чересчур велик, не соразмерен ряду, нарушает равновесие.

Прямоугольник слишком большой, а круг маленький (илл. 368).

Перестановка двух верхних кругов (илл. 371) разрушает соразмерность, интервалмежду ними слишком мал, а размер верхнего, наоборот, слишком велик.

Третий путь — анализ. Следующий этап работы с композицией — это изучение известных произведений живописи или фотографии. Но просто сидеть и смотреть на них недостаточно, нужно постараться проанализировать и понять, как они работают.

376. Геннадий Бодров

377. Вариант

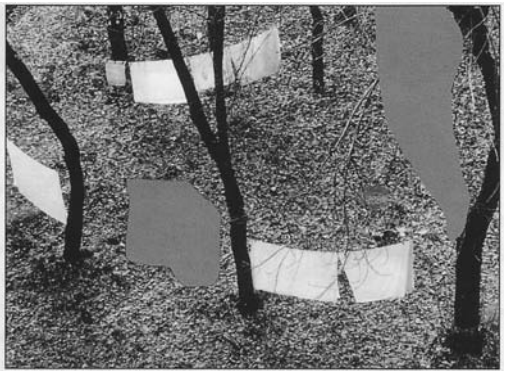
Мы исходим из того, что выбранная для анализа картина или фотография имеет совершенную, тщательно продуманную композицию. В таком случае она обладает тем, что мы назвали цельностью. Это значит, что в ней ничего нельзя изменить, уменьшить или увеличить, передвинуть или убрать. Но именно этим мы и станем заниматься, тем, что нельзя. Будем испытывать композицию на прочность, убирать из нее детали, фигуры, тональные массы и проверять, действительно ли они так необходимы, и что будет без них. Сначала нужно запастись бумагой разного тона: белой, серой и черной.

На картине или фотографии имеется множество деталей, но не все из них одинаково важны для композиции. Иногда удается определить главную, связующую, самую необходимую деталь. Она своей энергией собирает все остальные в одно целое.

Для этого следует по очереди прикрывать отдельные детали изображения маской из бумаги нужного тона и сравнивать результат с первоначальной композицией. Если появилось ощущение, что композиция распалась, значительно ухудшилась, потеряла смысл, — значит, мы нашли то, что искали.

Если деталь, значение которой мы исследуем, лежит на черном фоне, маска должна быть также черной, на белом — белой, на сером — серой. Очень важно не создавать новые тональные акценты в изображении, для этого и нужна бумага разного цвета.

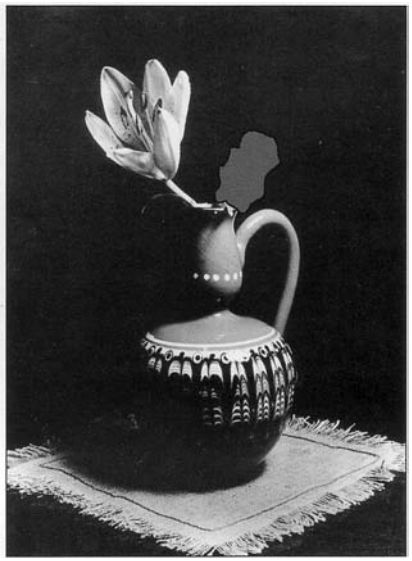
378. Владимир Нефедов



379. Вариант

SCAN BY NE QUID NIMIS

380. Владимир Парфенов



381 . Вариант

382. Неизвестный автор

383. Вариант

SCAN BY NE QUID NIMIS

384. Шамиль Баширов

385. Вариант

Вырезать маску по контуру, конечно, не нужно, она может быть весьма приблизительной. Задача маски — исключить какую-либо деталь из контекста, тем самым устранить из композиции зрительный центр, создаваемый этой деталью по контрасту с фоном.

Вот где читателю особенно понадобится способность к отвлеченному мышлению: не обращая внимания на массу второстепенных, незначительных деталей, увидеть основу целого.

В результате мы определим, что в изображении является главным. Может быть, даже удастся найти то, что называется композиционной идей, основой композиции (илл. 372-377; см. также с. 208).

Есть и другой вариант. Можно взять такую фотографию, композиция которой в целом не сложилась, хотя в ней имеется что-то привлекательное: удачное сочетание каких-то деталей, тонов или выразительная линия.

В этом случае мы ищем такую деталь или детали, которые реально мешают наметившейся идее, не вписываются в нее.

Очень полезно исследовать таким образом свои фотографии и убедиться, что в них нет ничего лишнего. А если есть — надо подумать, как это лишнее убрать: при печати или при помощи компьютера.

Во всяком случае, такой анализ композиции, а это самый настоящий анализ, во многих случаях необходим и очень полезен. Тем более что метод предельно прост и доступен каждому (илл. 378-385).

Остается только добавить, что автор назвал свою игру «фиговый лист», имея в виду древних греков, которые прикрывали мешающие общему эстетическому впечатлению детали листьями определенного дерева.

SCAN BY NE QUID NIMIS

ЧАСТЬ 2
СПЕЦИФИКА ФОТОГРАФИИ

Уникальность фотографии заключена в том, что это всегда сотворчество художника и природы, всегда игра для двоих. Фотография может быть настоящим искусством постольку, поскольку сама реальность спонтанно создает некие моменты истины и красоты. Роль фотографа — почувствовать такой момент, осмыслить его и выразить в материале.

SCAN BY NE QUID NIMIS

SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 1
ПРИРОДА ФОТОГРАФИИ

Документальность. Восприятие фотографического изображения обусловлено установкой на его техническую природу. Обычно специфику фотографии сводят к ее документальности и правдивости, имея в виду, что фотографическое изображение получается как результат физико-химического процесса (как бы) без участия человека, а потому оно, это изображение, (как бы) обладает совершенной объективностью, недоступной в любом другом способе изображения реальности. (Ниже мы рассмотрим смысл этих «как бы».)

Андре Базен пишет: «Все искусства основываются на присутствии человека, и только в фотографии мы можем наслаждаться его отсутствием». Он же говорит об «иррациональной силе фотографии, которая принуждает нас верить в ее реальность» (6 - 44, 45).

Получается, что документальность — это какое-то сакральное свойство фотобумаги и всего, что на ней изображено, какая-то мистическая составляющая фотоснимка.

Любая фотография, современная или старинная, подразумевает человека с камерой, непременно присутствующего в данный момент и в данном месте. Они, фотограф и объектив камеры, и являются настоящими свидетелями, а сама фотография — документом, подтверждающим это свидетельство. Возникает сильнейший эффект присутствия. В этом объяснение документальности. Фотография дает нам возможность заглянуть в прошлое, собственно, она всегда в прошлом, всегда вызывает чувство ностальгии.

Что же касается правдивости фотографии, то она давно научилась фальсифицировать реальность и откровенно врать. Сегодня же, в век компьютерного произвола, говорить о правдивости фотографического изображения надо с большой осторожностью.

Итак, фотография документальна постольку, поскольку документален процесс фотографирования. В самой фотобумаге нет молекул правды.

Избыточность информации. Документальность связана с количеством информации на фотографии. Одновременно с существенной визуальной информацией на пленку попадает масса второстепенных,

SCAN BY NE QUID NIMIS

ненужных деталей и подробностей, совершенно не относящихся к тому главному, единственно важному, что стремился запечатлеть фотограф. Подчас избавиться от этого информационного «шума», добиться лаконичности в изображении нет никакой возможности. Во всяком случае приходится прикладывать большие усилия.

Зато шум этот служит как бы фоном главному изображению, добавляя и добавляя к нему огромное количество мельчайших, скрупулезно выписанных подробностей, которые как раз и вызывают ощущение документальности, информационной насыщенности фотоснимка. Его можно внимательно и длительно изучать как документ.

Масса подробностей дает возможность другими глазами увидеть все то, что обычно не фиксируется вниманием.

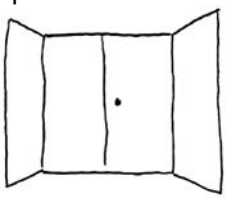
Итак, избыточность информации — еще одно прирожденное свойство фотографии. И в этом главное ее отличие от рукотворного, написанного или нарисованного человеком изображения.

Ф. Гойя заметил по поводу излишней детализации: «Я не считаю волос в бороде проходящего мимо человека и пуговиц на его сюртуке, и моя кисть не должна видеть больше меня» (24 - 68).

Конечно, объектив видит слишком много, но ведь это вполне преодолимый недостаток, вопрос умения и мастерства фотографа. Лаконичность, устранение лишних акцентов достижимы, и, возможно, хор случайных деталей при всем их огромном количестве не заглушит главных солистов, а может быть, — запоет согласно с ними.

Одноглазое видение. Центральная перспектива в живописи вполне соответствует видению фотографического объектива. Так что фотография, как и живопись, — это одноглазое зрение, то есть в большой степени условность, во многом не похожая на то, что мы видим двумя глазами. Например, только при одноглазом зрении можно пальцем закрыть дом вдали или даже солнце в небе.

Так ребенок рисует шкаф. И он по-своему прав, потому что не закрывает один глаз и не замирает на месте, чтобы правильно его нарисовать, а делает шаг вправо и шаг влево (илл. 386).



386

Прозрачность. Благодаря документальной точности фотографического изображения его поверхность (фотобумага) буквально прозрачна, мы смотрим как бы сквозь нее (как в окно) и вместо плоского изображения видим сам объект съемки по всех его мельчайших подробностях*.

Живопись и тем более графика менее прозрачны. В картине отчетливо видна покрытая мазками плоскость холста.

Фотография прозрачна не для всех, маленькие дети и животные не опознают объекты на снимках. Прозрачность, по всей видимости, обусловлена обучением и культурным опытом. Это иллюзия нашего восприятия, иллюзия третьего измерения.

Чем выше качество отпечатка (резкость, проработка мелких деталей, количество полутонов и прочее), тем больше второстепенных деталей мы находим в изображении. Так что прозрачность усиливается с повышением качества печати и достигает максимума в цветной фотографии.

Если же изображение настолько некачественное: размытое, лишенное мелких деталей или полутонов (фотографика), что фигуры и знаки на нем лишены достоверности реальных объектов, — прозрачность отсутствует.

Прозрачность фотографии (полная иллюзия реального пространства при восприя-

SCAN BY NE QUID NIMIS

тии) — прирожденное ее качество. Это первое отличие фотографии от рукотворного изображения, оно вызывает ощущение ее документальности и правдивости.

Одномоментность. Еще одно принципиальное отличие фотографического изображения от написанного или нарисованного — его одномоментность. Все, что происходит в любой его части, в центре, справа или слева на периферии, происходит обязательно в один и тот же момент времени. Это позволило В. Фаворскому упомянуть в свое время о противоестественности и даже фальши фотографии, которая заставляет взгляд топтаться на месте.

В изобразительном искусстве запрет этот снят. Вот пример (см. с. 123). Задние ноги лошади изображены в одной фазе, а передние в другой, следующей фазе движения. И пока мы переводим взгляд с задних ног к передним, за это короткое время фаза движения меняется, и лошадь начинает двигаться, оживает. Возникает чудо разномоментного изображения, синтеза двух фаз движения. В фотографии подобное невозможно, иллюзия движения достижима, но другими средствами.

Хотя фотографическое изображение одномоментно, восприятие фотографии длительно: глаз по очереди обойдет все узловые точки изображения и проникнет в смысл. Таким образом одномоментность буквально не воспринимается.

Случайность. Глаз человека устроен так, что имеет очень небольшую зону резкого видения, она соответствует углу зрения в 2-3 градуса. Это правило сохраняется при рассматривании изображения на матовом стекле аппарата во время съемки и приводит к тому, что фотограф в самый ответственный момент просто не в состоянии увидеть, к примеру, выражение лица или фазу движения персонажа в правой части кадра и одновременно — в левой, он видит или то, или другое. Такое положение вещей многократно усиливается при съемке панорамной камерой.

Поэтому, когда великий фотограф говорит о долях секунды, в которые «...надо одновременно понять значение события и взаимосвязь визуальных форм, которые его передают» (А. Картье-Брессон. 49 - 13), это воспринимается как красивые слова. Фотограф не видит в последний момент кадр целиком (а если видит, то не глазом) и далеко не всегда в состоянии предугадать, что получится на пленке.

Что говорить, — весьма обидное обстоятельство. Выходит, что в тот самый момент, когда фотограф просто обязан видеть все, что происходит в границах кадра, уследить за десятками самых разных микрособытий, сделать этого он не состоянии. Иначе говоря, уникальные, великие фотографии рождаются с большой долей случайности. Возможно ли это? Да, возможно, именно так оно и происходит.

В момент съемки фотограф предельно концентрирует все свои способности, всю свою интуицию, он работает буквально нервами и кожей, но вместе с тем надеется как на самого себя, так и на удачу. До тех пор, пока пленка не проявлена, фотограф не знает, запечатлелось ли на ней то, что он успел увидеть в видоискателе (к этому еще надо добавить, что в зеркальных камерах сам момент съемки просто не виден). Герой в кадре может моргнуть, другой внезапно поднять руку или ногу, да мало ли что может случиться, тысяча неожиданностей. Причем 999 из тысячи окончательно испортят кадр, а одна — самая желанная — значительно улучшит его. Вот на нее-то вся надежда! Потому что тогда на негативе появится такое, чего просто невозможно было себе представить.

Не зря великий шутник Бернард Шоу, сам фотолюбитель, сравнивал фотографов с треской, мечущей миллионы икринок, из которых лишь единицы продолжат жизнь.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Случайность как формообразующий элемент немыслима ни в одном из классических искусств, это специфическое свойство фотографии и только фотографии. Но не следует стыдиться случайности, необходимо заставить ее работать.

Фотографу нужны талант, отточенная интуиция, умение предвидеть, предугадать. Ведь случайность — это внезапно открывшаяся неизбежность. И случайность помогает тому фотографу, который снимает в день больше пленок, чем любитель за год, иногда 20-30 роликов. В чем же тогда мастерство, почему он это делает? Сколько не то что уникальных, просто удачных фотографий снимет такой фотограф в день? Одну-две, если очень повезет, а иногда — ни одной. Но зато несколько безупречных снимков лягут в коллекцию после года работы.

В конечном счете фотографические шедевры рождаются от случайного стечения великого множества обстоятельств, лишь одно из которых по расхожей формуле — присутствие фотографа в данный момент в данном месте. **(Примечание 15)**

Анализ и отбор. В силу специфики фотографии фотограф чаще всего проходит путь не от замысла к результату, а прямо противоположный — от результата к его осмыслению, оценке и анализу. «Что же у меня получилось, — задает он себе вопрос, — хорошо это или плохо? И что этим сказано, что это значит, что увидит в этом зритель?»

Это обстоятельство становится решающим в цифровой фотографии, когда за один час можно играючи сделать несколько сотен снимков.

Фотограф выбирает дважды: один раз при съемке, второй — после нее, по отснятым кадрам. И это самый ответственный его выбор. Фотография больше чем наполовину осмысление и отбор, а хороший фотограф больше чем наполовину — безупречный вкус.

Анализ и отбор — наиболее творческий процесс в работе фотографа. Именно здесь проявляется его личность, он очеловечивает сотни и тысячи актов «механической фиксации», выбирая из них один. И этот один — его детище, его продолжение и выражение.

Но при этом фотограф имеет дело не с природой, а с новой реальностью — ее изображением на фотографии. Он отыскивает смысл не в изображаемом, а в изображении, что совершенно не одно и то же. Способы воздействия на изображаемый объект ограничены: свет, оптика, выбор точки съемки. А с изображением можно работать по-другому, по-художнически. Можно ослабить или усилить тот или иной оттенок содержания, изменяя форму — перестроить тональные и линейные отношения в кадре за счет печати, кадрирования, тактичного компьютерного вмешательства.

Фотографическое изображение в отдельных, «художественных» случаях гораздо содержательней изображаемого, оно не только раскрывает смысл события, но и интерпретирует его.

С другой стороны, сколько хороших снимков летит в корзину по той простой причине, что фотограф просто не в состоянии оценить, что у него получилось. И это касается не только начинающего фотолюбителя, но и опытного фотографа. Просто какой-то кадрик на его пленке оказывается намного умнее своего создателя. И фотограф выбирает другой, соседний, более привычный, более похожий на то, что он видел когда-либо или сделал сам. Проблема выбора — самая главная и самая трудная в творчестве фотографа. Не каждому она по силам.

Художественный вкус нужен фотографу не только при съемке, гораздо больше он необходим в процессе анализа и отбора снятого материала, оценки его пластиче-

ской выразительности и получившегося смысла. Это очень трудный и длительный, по-настоящему творческий процесс.

Иногда легче сделать сотню новых снимков, чем понять, что же получилось на одном.

Действительно, очень и очень сложно по слепой, наспех напечатанной контрольке или тем более по контакту 24x36 мм определить, что стоит за этим изображением, как бы оно выглядело в другой печати, и какой должна быть эта другая печать. Иными словами, нужно увидеть то, чего нет, но могло бы быть, если бы было что-то такое, чего тоже нет. Часто никаких зримых отличий выбранный кадр просто не имеет, и дело решает интуиция фотографа, его опыт и понимание задачи.

Человек, способный к такому творческому процессу — настоящий художник, со своим сложившимся отношением к жизни, с ясным пониманием, что он хочет сказать людям, во имя чего он снимает. И когда фотограф «открывает» на пленке незапланированный кадр, он и здесь должен быть художником, чтобы увидеть, оценить и осмыслить его. Чтобы взять на себя ответственность и сказать: «Это не случайный кадр, это и есть правда жизни».

«Великая фотография должна полностью выражать в глубочайшем смысле все то, что фотограф чувствует не только об объекте съемки, но и о жизни в целом» (Ансел Адаме, 54 - 17).

Кроме того, конечно, необходимо время, чтобы отойти от тех впечатлений, которые сопутствовали съемке, суметь взглянуть на фотографию объективно. Снимок уже сделан и живет своей собственной жизнью, нужно увидеть его чужими глазами.

Необходимо разрезать пуповину связи фотографа и фотографии, стереть все воспоминания.

Можно утверждать: гениальный фотограф снимает так же много, как и средний, зато отбирает он гениально точно.

Здесь есть несколько важнейших вопросов, ответы на которые должен дать всякий фотограф на определенном этапе своего развития. Что лучше — один выдающийся снимок или сто «хороших», удачных, в которых, как говорится, «что-то есть»? Что правильно — работать (добиваться совершенства) над одним снимком или потратить это время (а это годы труда) на то, чтобы сделать сотни или десятки таких же удачных, но незавершенных, недоделанных, полусырых снимков? Что остается после большого фотографа, сколько его фотографий будут помнить?

Вопросов много, ответы каждый находит самостоятельно. Во всяком случае, можно сказать одно: умение доводить работу до конца дается немногим. И прежде всего это очень большой труд и огромные затраты энергии.

(Примечание 16)

Казалось бы, такие природные качества фотографии, как документальность, протокольность или, тем более, случайность, лишают ее права называться подлинным искусством. Конечно, это не так, в мире достаточно фотографий, которые потрясают нас не только информацией, но и глубиной содержания, совершенством художественной формы.

Уникальность фотографии заключена в том, что это всегда сотворчество художника и природы, это всегда игра для двоих.

Фотография может быть настоящим искусством постольку, поскольку сама реальность спонтанно создает некие моменты истины и красоты. Роль фотографа — почувствовать такой момент, осмыслить его и выразить в материале.

В заключение перечислим еще раз основные специфические черты фотографии.

Автоматизм фотографического процесса не отменяет творческих усилий фотографа, который выбирает мотив, вырезает определенный кусок реальности, придает

смысл своему визуальному сообщению созданием композиции.

Одноглазое видение объектива, конечно, значительно изменяет пластику видимой реальности, зато дает фотографу необычные выразительные возможности, — например, точное совмещение деталей переднего и дальнего планов. (Капелька на стекле попадет на небо, а на крупно взятой ладони одного человека будет стоять другой.)

Плоскостность и статичность фотографического изображения, рамка видоискателя и рама фотографии на стене дают основание говорить о возможности фотокартины с ее цельностью и завершенностью. Восприятие фотографии, живописной картины и графики имеют много общего. Например, иллюзию третьего измерения, хотя, конечно, иллюзия эта в фотографии гораздо сильнее благодаря ее прозрачности и непрерывности информации (фотографию, в отличие от картины, можно рассматривать в лупу и находить все новые и новые мельчайшие подробности и детали).

Избыточность информации, протокольность фотографического изображения может быть преодолена, если фотограф добивается лаконичности. Или, наоборот, использована для усиления документальности.

Документальность — бесценный дар фотографии. В конце концов, на снимке изображено не то, что фотограф придумал, а то, что случилось однажды в жизни, а фотограф только увидел, осмыслил и успел запечатлеть, присутствуя в тот самый момент в том самом месте. Именно так мы воспринимаем фотографию — как свидетельство.

Но документальность не отрицает авторского начала фотографии, человеческого ее наполнения. Один заметит что-то смешное или забавное, другой — философское, а поэт — поэтическое, каждый свое, и каждый покажет свое «я». Сразу видно, когда фотограф пуст и ему нечего сказать. А иногда фотограф хитрит, уходит от ответственности: «Я только зеркало, я отражаю, но не интерпретирую».

Моментальность фотографии научила нас видеть и ценить выразительность момента.

О. Роден заметил: «Правду говорит художник, а фотография лжет, ибо в действительности время не останавливается» (28 - 613). Так воспринималось фотографическое изображение в самом начале истории фотографии. Но со временем этот его недостаток превратился в одно из самых больших достоинств. Время научилось останавливаться.

И может быть, самое мощное средство выражения в фотографии именно остановленное время. Лишь одно это уникальное ее свойство необычайно расширяет наше знание о мире, как научное, так и эстетическое. Великая сила фотографии в том, что она способна, как ничто другое, показать невидимое глазом (как буквально невидимое — фазы быстрого движения, бег лошади; так и психологически невидимое — фактуру окружающих предметов, траву, облака, самые простые вещи, которые мы «видим», но никогда не рассматриваем подробно). И только фотография дает нам возможность подробного зрения.

Одномоментность фотографического изображения буквально не ощущается, восприятие этого изображения достаточно длительно. Кроме того, часто мы мысленно представляем событие в развитии, момент до и момент после.

Случайность фотографического изображения имеет свою особую ценность. Уникальная фотография поистине бесценна

SCAN BY NE QUID NIMIS

еще и потому, что она в принципе неповторима. Фотограф приручает случайность, заставляет ее работать на себя. Специфика творческой работы фотографа — сотни или тысячи кадров ради одного — дарит нам в результате великие снимки.

Момент съемки — не заключительная точка в работе фотографа и не последний пик его творческой активности. Последующие анализ и отбор материала дают неограниченные возможности для настоящего творчества, наполняют документ человеческим содержанием.

Величие фотографии заключено в том, что она является документальным свидетельством существования в хаосе жизни уникальных мгновений. Как подлинное искусство, она дает нам возможность проникнуть в смысл происходящего.

Такова специфика фотографии. Можно следовать ей, использовать ее уникальные возможности. А можно с ней бороться, раскрашивая фотобумагу красками, «склеивая» куски на компьютере, занимаясь режиссурой репортажных кадров, или каким-то другим способом, которых — нужно заметить — становится все больше и больше. В конце концов это дело вкуса.

SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 2
ВОЗМОЖНОСТЬ ХУДОЖЕСТВА

Мы постараемся доказать, что фотографическое изображение не тождественно изображаемому объекту, иначе пришлось бы согласиться с тем, что в результате природного автоматизма фотографического процесса реальность сама собой перетекает на фотоматериал. А роль фотографа всего-навсего в том, что он инициирует процесс, то есть выбирает объект, точку съемки и нажимает на кнопку.

В мире ежечасно делаются миллионы фотоснимков. Конечно же, практически все они лишены какого бы то ни было творческого начала. Собственно результат зависит от программы автоматической камеры, но не от человека. Но разве любой произвольный текст имеет отношение к литературе? Или же любой покрытый красками холст — к живописи? А художественная литература, настоящая живопись или поэзия тем не менее существуют.

Нет полной ясности, может ли фотография быть подлинным искусством. Фотографий-произведений достаточно, а ясности нет. Искусство, как известно, создается человеком, это плод его мысли, фантазии, интуиции, а фотография — всего-навсего результат физико-химического процесса.

Документальное и художественное. Разделение фотографии на художественную и документальную не совсем удачно. До сих пор не решен вопрос о границе их раздела, ведутся споры, может ли документальная фотография быть одновременно художественной? Например, в кино деление на документальные и художественные фильмы явно устарело, и документальные фильмы бывают ближе к искусству, нежели художественные.

Проблема в том, возможны ли художественность и формотворчество в фотографии? Или же, наоборот, они принципиально недопустимы, — и в этом случае, если и можно говорить о существовании фотоискусства, оно получается каким-то второсортным, ущербным, его и называют техническим, чтобы не спутать с изобразительным или другим «настоящим».

В самом термине «художественность» нет ничего мистического. Конечно, этот термин не имеет отношения к качеству фотографии, уровню ее технического совершенства или мере рукотворного вмешательства фотографа в изображение. Кое-как сделанная контролька может иметь черты художественности, а прекрас-

SCAN BY NE QUID NIMIS

но отпечатанный снимок в дорогой раме — их не иметь.

Важно отметить, что само по себе наличие художественности еще не есть признак искусства, вернее, это признак необходимый, но не достаточный. Картина или фотография может быть построена по всем законам композиции и очень искусно сделана, но не принадлежать искусству. А кроме того, в некоторых случаях мы готовы признать произведением фотоискусства и нехудожественную фотографию — свидетельство какого-либо уникального события или момента (илл. 387. Февраль 1941 года. Французские части покидают Марсель, за ними придут немцы).

387. Неизвестный фотограф

«Я готов согласиться с тем, что большинство снимаемых фотографий лишены художественной ценности, но то же самое можно сказать и о тысячах акров полотна, ежегодно покрываемых краской. Живопись и скульптура, как и другие виды искусства, создают тысячи посредственных произведений ради одного шедевра; однако мы восхищаемся всеми этими искусствами, несмотря на то что они терпят так много неудач», — сказал Хельмут Гернштейн (52 - 69).

В изобразительном искусстве художественность означает наличие художественной формы, а она, в свою очередь, может быть построена лишь в изображении и отсутствует в изображаемом. Применительно к фотографии важно не что именно изображено на снимке, будь то редкий момент или даже уникальное событие, а как это изображено. Иначе говоря, художественность можно обнаружить только на уровне изображения, каким бы красивым или содержательным ни было само изображаемое. Вопрос решается в процессе анализа изображения, его композиции, его строя.

Конечно, фотография — это исследование действительности, но открытие происходит в конечном счете не только в видоискателе, но, главным образом, на фотобумаге. Само изображение на плоской бумаге содержит или не содержит нечто такое, что позволяет нам говорить о наличии или отсутствии художественной формы. Проблема в том, чтобы научиться видеть это «нечто», распознавать его в толпе деталей и подробностей на фотоснимке, независимо от того, какие роли играют все эти отвлеченные фигуры, круги и треугольники, то есть — кого или что они на сей раз изображают. А кроме того, нужно научиться видеть нюансы, хотя лучше было бы сказать — «чувствовать», ибо в большинстве случаев нюансы практически невидимы, хотя от них-то все и будет зависеть.

Еще ближе к сути искусства знаменитое «чуть-чуть» К. Брюллова. Об этом пишет Лев Толстой: «Я уже приводил где-то глубокое изречение русского живописца Брюллова об искусстве, но не могу не привести его еще раз, потому что оно лучше всего показывает, чему можно и чему нельзя учить в школах. Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. "Вот, чуть-чуть тронули, и все изменилось", — сказал один из учеников. "Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть", — сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства». И далее: «То же самое и во всех искусствах: чуть-чуть светлее, чуть-чуть темнее, чуть-чуть выше, ниже, правее, левее — в живописи; чуть-чуть ослаблена или усилена интонация — в драматическом искусстве, или сделана чуть-чуть раньше, чуть-чуть позже; чуть-чуть недосказано, пересказано, преувеличено — в поэзии, и нет заражения. Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник

находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства» (40- 127, 128).

«Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть, — это все равно, что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма», — заключает Лев Выготский, комментируя высказывание Л.Толстого (11 -37).

О том же говорит и А. Картье-Брессон: «Разница между хорошим и средним снимком — это вопрос нескольких миллиметров, очень маленькая разница. Но существенная. Я думаю, что между фотографами нет большой разницы, зато очень важны разницы маленькие» (53).

Пространство для художественности.

Можно ли говорить о самостоятельности изображения в фотографии, коль скоро изображение это тождественно изображаемому? В изобразительном искусстве каждый мазок, каждый штрих и каждая линия в картине есть произведение художника, результат его замысла и состояния, а изображение в целом — его самовыражение, причем оно никак не тождественно натуре. Мера несоответствия между реальностью и ее изображением есть необходимое для художественности условие.

Но отличия между изображением и изображаемым существуют и в фотографии, хотя, безусловно, они меньше, чем в живописи или графике.

Если изображение действительно не является точной копией изображаемого, слепком с него, как принято думать, художественность в фотографии достижима. Тогда мы можем говорить о формотворчестве в фотографии или о фотографическом искусстве, произведения которого в отдельных случаях столь же уникальны, как и произведения живописи или графики.

Более того, художественная фотография является единственным и самым неоспоримым доказательством того, что в самой реальности, несмотря на всю ее хаотичность и непредсказуемость, существуют редкие, но тем более бесценные для нас моменты красоты и смысла.

Фотограф «берет» такой момент отчасти готовым, остается только осмыслить и довести его спонтанную художественность до уровня искусства, уточнить всевозможные отношения и выстроить целое. Задача фотографа, если говорить о художественной фотографии, — наполнить композицию смыслом.

Не раз уже говорилось о том, что фотограф в большинстве случаев не сам создает какие-то ситуации в реальности, а лишь откликается на спонтанно возникающие перед ним сцены игры природы.

Решение принимается в доли секунды. Поэтому так важно забыть о себе, своем опыте, представлении о привычном, забыть об уже виденных снимках с подобными сюжетами, — и полностью погрузиться в ситуацию, воспринять ее никак не умом, а только сердцем и нервами.

«Объект съемки не дается фотографу, если он не осваивает его напряжением всех своих чувств, всем своим существом» (3. Кракауэр, 22 - 40).

(Примечание 17)

Рассмотрим фотографическое изображение с точки зрения его соответствия изображаемому объекту реальности.

Фотография — результат одноглазого зрения, как и живопись. Точные и часто нарочитые совпадения предметов разных планов — элемент фотографического языка. При рассматривании плоского изображения все зрительные признаки удаленности не работают. Их заменяют изобразительные признаки третьего измерения, которые и дают сильнейшую иллюзию перспективы.

Черно-белая фотография — определенная условность, хотя, конечно, графика по сравнению с фотографией гораздо более лаконична и еще более условна. Язык графики включает в себя выразительность ли-

SCAN BY NE QUID NIMIS

нии, каждого штриха, проведенного рукой художника (связь с материалом). Поверхность листа бумаги в графике чаще всего не скрывается, поэтому пространство в ней имеет другое измерение. Фотография, наоборот, прозрачна и безудержно болтлива в силу избыточности информации.

Если представить себе мир черно-белым, его изображение на фотобумаге будет иметь массу тональных несоответствий. Добиться абсолютно точной копии реальных объектов, получить черное черным, а серое серым — чрезвычайно трудная техническая задача. Зато в черно-белой фотографии фотограф имеет возможность строить тональные отношения практически свободно с помощью света, экспозиции, фильтров, проявления и печати. Небо в пейзаже может быть чисто белым, серым или черным с тем или иным рисунком облаков. Изменяя тональные отношения, уходя от правдоподобия, фотограф создает свое, необходимое ему пространство и добивается выразительности.

388

Часто говорят, что черно-белая фотография гораздо выразительнее цветной несмотря на отсутствие реальных цветов. Чего стоят только возможности таинственного, волнующего черного цвета: черного со структурой зерна, или угольно-черного, глухого. Черные формы могут субъективно восприниматься как лежащие на поверхности, выступающие вперед или уходящие в глубину.

Главное достоинство черно-белой фотографии — это недосказанность, которая и делает ее столь привлекательной.

Объект съемки отличается от его изображения на фотобумаге гораздо больше, чем в цветном варианте. Поэтому художественность в черно-белой фотографии в большей мере достижима.

Легкая, еле заметная окраска изображения придает черно-белой фотографии сильнейшую выразительность, оттенки в светах и тенях могут отличаться по цвету.

Отказываясь от цвета, черно-белая фотография приобретает уникальные возможности создания новых связей и отношений. Так, голубое небо и желтое платье женщины на переднем плане настолько контрастны, что ни при каких условиях не взаимодействуют в реальности, зато на черно-белой фотографии они могут быть связаны подобием. Новая тональная связь создает новый, невозможный ранее смысл. Таким образом, композиция черно-белого изображения гораздо богаче отношениями и подобиями, то есть предоставляет больше возможностей языку изображения, причем часто абсолютно немыслимых в зрительной реальности.

Но и это еще не все. То же самое желтое платье и кирпичного цвета стена дома на заднем плане хотя и достаточно близки по цвету, все равно не будут иметь сильной связи в реальном пространстве (даже при подобии геометрических форм) по той простой причине, что когда мы смотрим на платье, не видим дома (конвергенция глаза и 3-градусный угол резкого зрения), а направив взгляд на дом, — платья. То есть видим, конечно, но лишь периферийным, нерезким, невнимательным зрением. Или действительно не видим их одновременно, сначала рассматриваем одно, затем поворачиваем голову и видим другое. А на фотографии (черно-белой или даже цветной) они, платье и дом, могут оказаться рядом или одно под другим и благодаря этому приобретают сильную связь, на которой, возможно, и строится вся композиция. Изображения платья и дома лежат в одной плоскости, одинаково резки и соседствуют определенным образом. И даже когда мы воспринимаем дом и женщину на снимке в перспективе, та «плоская» связь между ними остается такой же сильной, поскольку мы видим их совершенно отчетливо (илл. 388).

Плоскость изображения дает разноплановым элементам новую, невиданную свободу взаимодействий, несмотря на большую разницу в их удаленности от глаза наблюдателя в реальном пространстве.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Это явление можно назвать основным феноменом плоского изображения, ибо оно имеет место для любого изображения на плоскости, рукотворного или фотографического.

Изображенные на бумаге или холсте предметы не являются буквальными копиями или отражениями предметов реального мира. В пространстве плоскости они живут другой жизнью, по совершенно другим законам, меняются не только пластические, но и смысловые отношения между ними. Установление новых отношений между предметами, изображенными на плоскости бумаги или холста, отношений, которые невозможны в видимом, пространственном мире, — вот подлинная задача изобразительного искусства и художественной фотографии. Именно плоскость дает предметам свободу жить другой жизнью. Благодаря плоскости и особенностям ее восприятия изображение становится новой реальностью, тем вторым миром, о котором говорят в связи с искусством.

И хотя эта новая реальность очень напоминает настоящую, она принципиально другая, что и позволяет нам говорить о возможной художественности в фотографии, будь то пейзаж, натюрморт или репортаж.

389

Эта маленькая старушка как будто держит на своих плечах весь город (илл. 389).

Просвет неба между ветками касается головы молодой женщины, хотя от камеры до веток 10 м, а до матери с дочкой 1,5 м (илл. 390; см. также с. 179).

А на этом снимке пожилая балерина на переднем плане как бы дергает молодого танцора за ниточки, будто марионетку (илл. 391; см. также с. 272).

390

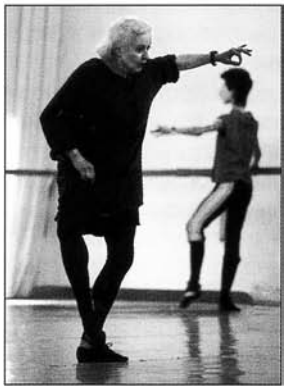
Еще раз подчеркнем, что такого рода взаимодействия между разноплановыми объектами невозможны в реальности. Тем более, что возникают они на один-единственный момент и видны только из той точки в пространстве, в которой находится объектив. Так что заметить и, тем более, осмыслить эти сопоставления мы можем только в плоскости фотографии благодаря ее умению останавливать время.

Нарушения тональной перспективы, которые можно назвать обратной перспективой: человек в белом заслоняет черный дом вдали, обнаруживаются как нарушения именно в плоском изображении, поскольку только в нем человек и дом воспринимаются глазом одинаково отчетливо и лежат в одной плоскости. Таким образом, и в этом случае плоскость изображения дает предметам новую свободу отношений. А опытный фотограф иногда находит смысл в обратной тональной перспективе и соответственно строит композицию.

И еще одно отличие объекта от изображения — это так называемая константность восприятия величины, в силу которой мы «мысленно» увеличиваем размер удаленных предметов и уменьшаем размер слишком близких (рука около глаза).

Поэтому, например, рельсы в действительности мы видим как на илл. 392. Сначала они строго параллельны и только на значительном расстоянии начинают сходиться и уменьшаются в размерах.

Кажущийся размер узнаваемых объектов как бы сохраняется, хотя хрусталик честно дает изображение, к примеру, человека величиной со спичку, но даже у ребенка не возникает намерение собрать крохотных человечков в спичечную коробку, чтобы потом с ними поиграть. Ему, конечно, хотелось бы иметь такую замечательную игрушку, но он не воспринимает реальных людей настолько маленькими.



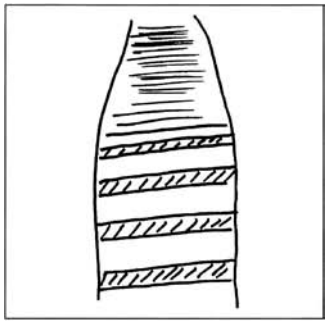
391 . Павел Смертин

Константность восприятия размера не допустит такой смешной ситуации (илл. 393, 394). Она просто уменьшит размер человека на переднем плане и увеличит его на дальнем. Кстати, картинки эти показывают, насколько различны центральная перспектива объектива и реальное зрительное восприятие пространства.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Объектив, конечно же, про константность ничего не знает и поэтому возможны казусы, как на илл. 395.

Существует еще и константность восприятия формы, которая исправляет ошибки оптической системы глаза. В жизни мы не видим вертикали здания сходящимися, когда смотрим на него с уровня земли, ракурсные искажения не так велики, как на фотографии. Механизм константности цвета позволяет нам видеть белый лист бумаги белым даже в темноте, где объективно он серый. Остается еще добавить, что степень нерезкости, размытости, которую дает фотографический объектив при открытой диафрагме, абсолютно не соответствует степени нерезкости зрения глаза.



392

Приведенные отличия фотографического изображения от изображаемого объекта показывают, что фотография имеет значительную условность. Более того, компоненты изображения взаимодействуют совершенно по другим законам, нежели их оригиналы в реальном мире.

Следовательно, фотографическое изображение не всегда является бездушным «механическим документализмом» с «безличностным оптико-механическим характером фотографической фиксации наподобие следа автомобильной шины или дактилоскопического отпечатка», который выражает «деперсонализм и механистичность в запечатлении действительности», «устранение субъекта», «бесстрастность и сухость камеры», «натуралистичность фотографии» и ее «механическую тождественность», «несообразованность, разрыхленность композиции», «случайность и несообразность в топографии фотообраза», которая разбивается о «каменную неизменность самого негатива», вследствие чего фотография есть не что иное, как «дословесное видение реальности, во всей ее неустранимой случайности и несообразности, которые не могут быть полностью предопределены и превращены в смысл», как об этом пишут некоторые исследователи (М. Сапаров и др.).

393

Все это справедливо, если говорить о фотографии вообще (или о тексте вообще, или о холсте, покрытом красками, вообще). Более того, художественная фотография составляет доли процента среди массы всех фотоснимков в мире. И все же развитие визуального языка отчасти происходит в направлении художественности.

Это вызвано как требованием большей смысловой наполненности изображения, так и стремлением многих фотографов к художественному языку, композиционному творчеству, которое в этом случае становится основным средством самовыражения.

394

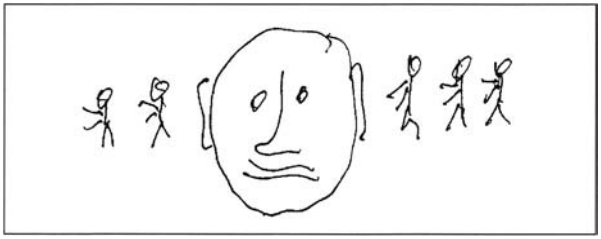
Остается добавить: все вышесказанное отнюдь не означает, что фотография художественна по своей природе. Или тем более, что знание простых правил композиции достаточно для создания художественных произведений. Отнюдь нет. Есть бессмысленный набор слов, есть грамотный текст, написанный по правилам, а есть текст художественный. И если разница между первым и вторым достаточно легко преодолима, то достижение последнего уровня требует очень и очень больших усилий фотографа, да и фотограф ли это будет, скорее, — художник.

По большому счету искусство едино, и фотографическое искусство, как и всякое другое, подразумевает муки творчества, постижение художественного языка, неудачи и прозрения, минуты вдохновения и годы молчания.

И все же фотографий хотя бы отчасти художественных на свете гораздо больше, чем мы можем себе представить. Часто основа художественности (изобразительные связи) возникает даже в тех случаях, когда фотограф не прилагает к этому никаких усилий. Можно рассматривать такую слу-

SCAN BY NE QUID NIMIS

чайную художественность как игру природы, результат стечения множества самых разных обстоятельств. Проблема в том, что мы не всегда распознаем элементы художественность даже в том случае, когда они явственно присутствуют на снимке.



395

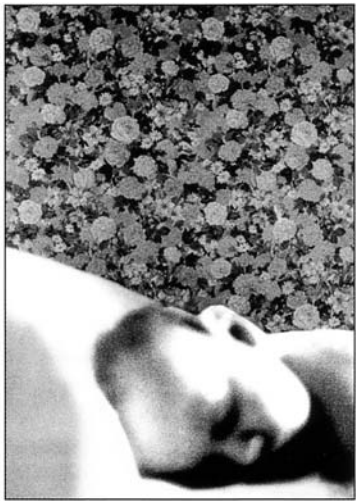
И вот пример. Казалось бы, самый обычный любительский снимок на память. Однако это далеко не так, в этой фотографии можно обнаружить нечто большее (илл. 396). Конечно, главная деталь здесь — поле цветов на стене. Это как сон, который видит ребенок, это его мир, мир его детства. Но, стоп, откуда взялось это ощущение, какая причина его вызвала? На снимке спящий ребенок, а на обоях цветы. Это тональная связь спящего и фона: темные обои рифмуются с темной головой ребенка и резко контрастируют с белой подушкой. Последняя, вообще неизвестно, где находится, то ли на переднем плане, то ли на дальнем (эффект обратной перспективы).

Таким образом, не прямое включение в кадр цветов на стене, хотя в этом уже есть находка фотографа, а именно изобразительная связь темного лица и темных обоев является первостепенной причиной возникающих ассоциаций.

Можно представить себе ту же фотографию со светлым лицом ребенка. Смысловая связь мальчик + цветы если не исчезнет, то значительно ослабеет, поскольку не подкреплена больше изобразительной (илл. 397).

А теперь лужайка с цветами снится уже не мальчику, а подушке (илл. 398).

396. Неизвестный автор



397. Вариант 1

398. Вариант 2

ЧАСТЬ 3
ВВЕДЕНИЕ В РЕПОРТАЖНУЮ ФОТОГРАФИЮ

Наша задача — рассмотреть не то, что снимает фотограф, а как он это снимает. При этом разделение на жанры, естественно, остается в силе. Но так ли уж важно, к какому жанру отнести крупно взятую фигуру человека на фоне выразительного пейзажа. Будет ли это называться портретом или пейзажем — неважно, от этого ничего не изменится. Главное — как подходить к такой съемке, на что рассчитывать и чего опасаться.

SCAN BY NE QUID NIMIS

SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 1
ВИДЫ ИЛИ ЖАНРЫ

Существующее ныне деление фотографии на жанры первоначально заимствовано из живописи и достаточно условно. Обычно называют следующие фотографические жанры: портрет, пейзаж, архитектура, натюрморт, жанровая фотография, фоторепортаж. Иногда к этому добавляют фотоэтюд и фотокартину как «художественную фотографию».

Подобное деление основано на объекте съемки (человек, природа, предметы на столе и т. д.), но никак не отражает специфику работы фотографа. Можно подразделить портрет на постановочный и репортажный (снятый врасплох), это существенно разная съемка, разное мышление, разная техника (студийная камера или малоформатный фотоаппарат), но и этого недостаточно.

Портрет известного деятеля, портрет незнакомого человека на улице, портрет-типаж, портрет в интерьере или портрет спортсмена во время состязаний, — все это разная съемка.

Не поможет и дальнейшее деление — мужской портрет, женский, детский, парный или групповой. Можно, например, сказать, что мужской портрет требует светотеневого рисунка (резкий, фактурный свет от одного преимущественного источника), а женский — светотонального (мягкий, отраженный, заполняющий, бестеневой свет). Или что детей лучше всего снимать со вспышкой, потому что они все время в движении. Но эти знания потребуются, скорее, ремесленнику, а не творческому фотографу, для которого подобные простые приемы и так очевидны и, тем более, никак не гарантируют успех. То есть это те самые правила, которые придуманы только для того, чтобы с определенного момента их нарушать.

Начинать следует, наверное, с задачи, которую ставит перед собой фотограф. Один, возможно, скажет, что хочет найти значительную, даже символическую деталь и через нее рассказать о человеке. Это определенный принцип фотографического мышления, такую фотографию можно назвать фотографией детали, у нее свои законы, которые можно изучать и делать какие-то действительно важные для фотографа выводы.

Второй надеется запечатлеть момент, движение, жест, взгляд и т. д. Это другая фотография, другие средства и другое мышление, это фотография момента.

SCAN BY NE QUID NIMIS

А третий скажет, что будет искать типаж, что через характерную внешность конкретного человека хочет выразить нечто, соответствующее его замыслу. И так далее, и тому подобное.

Задача, которую ставит фотограф, определяет логику его действий, специфику его работы и даже техническое оснащение, которое ему потребуется.

Совершенно очевидно, что та же фотография момента имеет отношение не только к фотографическому портрету, но и к жанровому снимку, событийному репортажу или даже к пейзажу, если в нем присутствуют движущиеся фигуры людей или животных.

Получается, что понятие вида гораздо шире определенного фотографического жанра в традиционном его понимании и относится не к снимаемому объекту, а к чему-то более существенному — подходу фотографа к съемке, его поведению, предсказуемости результата и многому другому.

399. Малькольм Браун

Наша задача — рассмотреть не то, что снимает фотограф, а как он это снимает. При этом разделение на жанры, естественно, остается в силе. Но так ли уж важно, к какому жанру отнести крупно взятую фигуру человека на фоне выразительного пейзажа. Будет ли это называться портретом или пейзажем — неважно, от этого ничего не изменится. Главное — как подходить к такой съемке, на что рассчитывать и чего опасаться.

Мы будем рассматривать репортажную фотографию, причем репортаж — это не фотографический жанр в общепринятом понимании, а метод (способ) съемки. Репортажная фотография как противоположность постановочной, в ней категорически не допускается какая бы то ни было организация, режиссура. Это фотография, которую делает «невидимый» фотограф «невидимой» камерой.

Существуют два основных способа такой съемки: метод скрытой камеры и метод привычной камеры. В первом случае фотограф делает все возможное, чтобы остаться незамеченным, а во втором — не скрывается, но ждет того момента, когда люди перестанут реагировать на его присутствие.

Кроме того, деление репортажной фотографии на документальную и художественную также не выдерживает критики. Отсюда эти бессмысленные споры, может ли документальная фотография быть художественной и документальна ли художественная фотография.

Во-первых, понятие художественности обычно не раскрывается, кроме расхожих фраз: художественная фотография — это фотография «хорошая»; художественная фотография обладает эстетическим воздействием; художественная фотография — это образность или же степень вмешательства, мера рукотворной работы фотографа. Иногда понятия подменяются: художественная фотография называется фотоискусством вымысла (понимая под этим «творческое» вмешательство фотографа или фотомонтаж), документальная — фотоискусством факта, плюс хроникальная как неискусство. Или предлагают такой гибрид, как художественно-документальная фотография.

И, во-вторых, документальна любая фотография, даже абстрактный узор, потому что это не придумано, а увидено (пусть через объектив микроскопа), то есть существовало в реальности хотя бы одно мгновение. Документальна всякая фотография еще и потому, что на ней обязательно имеется незапланированная, излишняя информация. Именно она и превращает фотографическое изображение в документ, который можно изучать, находить в нем то, чего не видел сам фотограф.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Нет такой разновидности — « документальная фотография» — еще и потому, что не существует ее антипода — «недокументальной фотографии». Поэтому лучше говорить об информационной фотографии, подчеркивая тем самым, что главное в ней — именно визуальная информация, а не авторская трактовка или же перевод ее на язык изображения.

Все фотографии в равной мере документальны, но по-разному информативны. В одной запечатлено какое-то событие (ситуация, факт), само по себе настолько выдающееся, что оно-то и является содержанием такой фотографии. А в другой — информация не представляет сколько-нибудь значительного интереса, содержание такой фотографии в чем-то другом: в подтексте, аналогии, форме, выразительности изображения.

Есть масса нехудожественных снимков, которые на полном основании причислены к искусству фотографии. Само событие настолько потрясающее — от самосожжения живого человека (илл. 399) до вида Земли из космоса, — что заключает в себе огромное человеческое содержание. И большой вопрос, выиграет ли снимок самосожжения, если в момент съемки думать о композиции, да и этично ли это (может, нужно бросить аппарат и бежать за водой)? Фотографии-свидетельства позволяют заглянуть в прошлое, увидеть поворотные моменты в истории человечества или в жизни отдельного человека. Здесь особенно силен эффект присутствия, такая фотография абсолютно прозрачна. Роль фотографа только в том, чтобы присутствовать на месте события и вовремя нажать на кнопку.

400. Вернер Бишоф

В художественной фотографии, наоборот, все зависит от фотографа, он тщательно выбирает свои сюжеты. В этой фотографии, прежде всего авторской, нас интересует уже не событие (часто события как такового на снимке просто нет), а проявление личности фотографа, его видение и его мышление.

«...Факт сам по себе неинтересен, интересна точка зрения, с которой автор к нему подходит» (А. Картье-Брессон, 53).

Итак, мы попытаемся определить некоторые основные виды репортажной фотографии, исходя из их функции, меры соответствия между объектом съемки и изображением, а также специфики работы фотографа на площадке.

Предварительно можно свести все многообразие фотографических задач, которые фотограф решает при любого рода съемке (как репортажной, так и постановочной), к четырем основным типам.

401

Первая фотографическая задача — получить резкое, хорошо проработанное изображение одного объекта, одной детали или же совокупности всех деталей в кадре, вне связей выделенной детали с другими или же деталей друг с другом. Цель — точность, изображение — точная копия изображаемого. Это — техника, пусть даже доведенная до уровня высочайшего мастерства. Если сам объект съемки выразителен, выразительной будет и фотография. Фотограф не перестраивает изображение по-своему, его задача — сделать точную копию изображаемого (илл. 400)*.

402. Гунар Бинде

Вторая фотографическая задача — взять в кадр только тот или те объекты, которые в своем сочетании или сопоставлении несут определенный смысл, подтекст. Но для того чтобы такое сопоставление состоя-

* Снимок Бишофа, конечно, совершенно исключительный. Но, прежде всего, это уникальность самой ситуации. Фотограф ограничился фиксацией этой ситуации, ничем ее не усилив. Он не сделал шаг вправо или влево, не присел, не скадрировал отпечаток.

SCAN BY NE QUID NIMIS

лось, необходимо придать ему соответствующую форму, по крайней мере, выделить необходимые детали, расставить нужные акценты. Эта задача уже показывает в какой-то степени мышление фотографа, его способность построить определенное изобразительное высказывание (смысловые связи выделенных элементов). То есть здесь присутствуют авторское начало, интерпретация (илл. 401).

Третья фотографическая задача — целенаправленное построение изображения. Светом, точкой съемки, резкостью, всеми доступными фотографу средствами выделить одни детали и приглушить звучание других, возможно, видоизменить их. В итоге на снимке получится не совсем то, что было в реальности, а иногда и совсем не то. Это фотография творческая, здесь требуется все мастерство фотографа. К тому же это и авторская фотография, ее цель не фиксация, а выразительность, которая, возможно, только намечалась в самом объекте съемки или отсутствовала совсем (не столь выразительный объект и максимально выразительная фотография, илл. 402).

403

И четвертая фотографическая задача — сочетать, сопрягать детали, взятые в кадр, добиваясь в первую очередь их согласованности, и в этой согласованности искать смысл. В этом случае сам объект съемки или происходящее могут не представлять никакого интереса, акцент из изображаемого переносится в изображение. Иначе говоря, фотографа интересуют не столько смысловые связи, сколько изобразительные. В такой фотографии, а это, безусловно, самый трудный и самый редкий случай, главным становится чисто художественная задача построения изображения (илл. 403; см. также с. 181).

SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 2
ВИДЫ РЕПОРТАЖНОЙ ФОТОГРАФИИ

Хроникальная фотография. Хроникальная фотография, или фотография факта — это снимки каких-то частных событий, представляющих интерес только для тех людей, которые на них изображены и, может быть, для тех, кто эти снимки делал. Люди ведут хронику своей жизни, жизни своих близких и друзей. На снимке — неотобранная и непродуманная случайная информация. Выхваченный из жизни факт не представляет интереса, он сам по себе. Нет сцепления его с другими фактами, а потому не возникнет и мысли как результата такого сцепления. Компоновка случайная, границы кадра ничем не определены, свободны, изображение открыто продолжается во все стороны. Снимок делается ради одного интересующего фотографа объекта в центре, остальное всего лишь при сем присутствует.

404. Неизвестный автор

Зритель не всегда разгадает, почему снимок сделан именно так и именно в этот момент. Сто из ста владельцев камер снимут точно так же, авторское начало отсутствует.

Пройдет много лет, хроникальные кадры станут частью истории и окажутся интересными, но не в фотографическом смысле, а как документ ушедшего времени (илл. 404; см. также с. 233).

Хроникальная фотография — это фотография народная, семейная. Трудно переоценить ее социальную роль. Американка Сьюзен Зонтаг очень тонко заметила, что эти фотографии — суть неопровержимые и подчас единственные доказательства того, что данный человек существует или существовал в этом мире. А по поводу семейных снимков сказала: «Нередко семейный альбом — не только единственное свидетельство существования той или иной семьи, но и единственное, что объединяет большую семью в некое единое целое» (54 - 14).

В современном мире фотография в известном смысле выполняет функцию памяти. Если событие не было снято, то можно сказать, что его просто не было. И наоборот, совершенно незначительное событие становится запоминающимся, если было снято удачно.

«Мы с женой в Париже», «Мой дом, мои дети», «Какой смешной человек, вон тот сзади», «Какая инте-

SCAN BY NE QUID NIMIS

ресная собака», «А это мой день рождения, видно всех, кто пришел». Но и здесь природа фотографии проявляется, хотя и неожиданно. На снимке «Моя жена и пирамиды», возможно, самое интересное — как случайный прохожий держит руку, то есть непредвиденное и в данном случае ненужное.

Информационная фотография. Фотография информационная отличается от хроникальной тем, что она предназначена именно для постороннего зрителя. Человек фотографирует что-то такое, что его лично не касается, но кажется интересным. Фотографирует, чтобы запомнить и показать другим.

Подавляющее большинство снимков, которые делаются для газет или журналов как любителями, так и профессионалами невысокого уровня, — это информационная фотография.

Она и называется информационной, потому что единственное ее содержание — это зрительная информация на поверхности фотобумаги. Она подобна тексту деловых сообщений — максимальная однозначность и отсутствие нюансов. Это текст, в котором все бесконечное богатство значений и оттенков языка не используется.

Иначе говоря, это чистая информация, которая фактически анонимна. Другой фотограф или тысяча фотографов сделают точно такие же безымянные снимки.

В большинстве случаев они используются в СМИ за неимением лучших. Часто такая фотография совершенно необходима (например, протокольная съемка заседания правительства).

Средства фотографической выразительности не используются, этот язык не требуется для передачи информации. Единственная цель фотографа — зафиксировать происходящее, единственная трудность — определение экспозиции и глубины резкости. Кстати сказать, сегодня большинство информационных снимков делаются со вспышкой. Прямая вспышка — плоский, слепой свет, отсутствие планов. Вспышка, особенно в неумелых руках, — это антивыразительность и антифотография.

Событийная фотография. Событийная фотография — свидетельство какого-то значительного события. Минимум организации изображения необходим, однако не это является главным. Закон таков: чем интереснее событие, тем ценнее снимок. Сюда относится и то, что бывает редко, и тем более то, что невозможно было себе представить (илл. 405).

405. Владимир Жаров

Ценность событийной фотографии в том, что она живое свидетельство, желательно объективное и беспристрастное, ценны документальность, правдивость, возможность рассмотреть подробности. А вот авторская оценка, отношение фотографа, вообще говоря, не требуются. Его роль — быть там, где-то на другой стороне земного шара, и предоставить визуальную информацию. Это «прямая» фотография, чистый, художественно не организованный кадр.

От фотографа требуется умение видеть и мгновенно реагировать, а кроме того, конечно, умение понимать: иногда не так-то просто оценить нестандартность ситуации или же почувствовать, что может или должно произойти.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Конечно, настоящий фотограф все равно проявляет свое «я», один снимает поведение участников в центре, другой — реакцию зрителей на периферии, третий ищет символическую деталь или выразительный момент (илл. 406).

Более того, в руках большого мастера камера все равно «думает». Поэтому отнюдь не исключены снимки действительно уникального события, в которых фотограф использует все свое мастерство, чтобы добиться выразительности. Однако событийная съемка требует тактичности, чувства меры. От снимка в ежедневной газете мы ждем прежде всего информации. Фотография в журнале может быть более авторской, более многозначной (тем более, если она одна «держит» аналитическую статью). И совсем другое дело — фотокнига или фотовыставка, здесь в полной мере уместны размышления фотографа, его личный, часто нестандартный и неожиданный взгляд на событие или проблему.

406. Тибор Хонти. Чехословакия, 10 мая 1945 г.

Чаще всего событийная фотография снимается по заданию газеты или журнала. Иногда для этого нужно ехать в другой город или другую страну. Фотограф должен представлять себе, в каких условиях он будет работать, то есть какая аппаратура ему необходима. Очень важно подготовиться к съемке и в другом плане — изучить местные условия, узнать как можно больше о событии, на котором предстоит побывать, представлять себе его особенности и возможные неожиданности, составить список сюжетов, которые необходимо снять.

«Очень важно помнить, что каждую съемку надо производить в том темпе, в каком развивается событие, и быть уверенным, что ты успеешь все передать на пленке, иначе будет слишком поздно: невозможно повторить мгновение.

Часто в процессе съемки неуверенность и неумение попасть в ритм события мешают сосредоточиться, и в результате фотографы скользят по поверхности и теряют те чудесные мгновения, которые, казалось бы, сами просятся на пленку» (А. Картье-Брессон, 53 - 5).

На событии репортер снимает очень много, однако хорошо представляет, что и где именно у него могло получиться. Случайности подстерегают его извне, в неожиданных поворотах события. Результаты же на пленке, если не подвели нервы и что-то не помешало, достаточно предсказуемы.

Однако считать следует не отснятые кадры, а количество сюжетов. Ведь на одну определенную ситуацию можно истратить целую пленку (одна точка, одни и те же герои). Итого, снят один сюжет, то есть один кадр, который в лучшем случае от этой пленки останется, а не 36 кадров, как кажется. А значит, настоящая работа еще впереди, нужно искать новые точки и новые сюжеты.

Самое важное — оказаться в нужный момент в нужном месте, это качество настоящего фоторепортера. В том месте и в тот момент его ждет желанная удача: «Мне повезло, я был ближе всех», или: «Все побежали вперед, а я остался сзади».

Высшим достижением событийной съемки следует считать снимки-свидетельства действительно уникальных событий. Это редкая репортерская удача и награда тому, кто много снимает и всегда имеет при себе камеру. Один-два раза в жизни может необыкновенно повезти. Вместе с тем у каждого репортера всегда наготове несколько душераздирающих историй о том, как он увидел нечто уникальное, но не смог сфотографировать его по вполне объективным причинам.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Фотография события сама иногда становится событием, изменяющим если не ход истории, то, во всяком случае, массовое сознание людей, отношение их к какой-то проблеме.

Следующий этап мастерства — способность запечатлеть кульминацию события. Здесь от фотографа требуется умение предвидеть, это одна из составляющих его таланта. В одном снимке нужно поймать самый нерв события, его смысл и особенность. Огромное значение имеет позиция, которую репортер выбирает для съемки. Здесь нет универсальных рецептов: залезть с телевиком на крышу или бежать в толпу с широкоугольником, — все зависит от опыта фотографа и его чутья.

Представим ситуацию: митинг на стадионе, выступает премьер-министр, тысячи людей и сотни фотографов. И вдруг в небе появляется незапланированный вертолет...

407

Естественно, все фотографы побежали наверх, чтобы взять в кадр массу людей и вертолет над стадионом. А один, наоборот, спустился вниз на поле, подошел близко к оратору, взял телевик и стал ждать. И он победил, этот фотограф, ему удалось соединить в одном кадре премьер-министра и вертолет в небе. И, как подарок судьбы, премьер в тот момент поднял руку и показал вертолету кулак!

Вот еще пример: площадь большого города, многотысячный митинг, на краю площади стоит огромный памятник Ленину... Можно бежать со всеми в центр площади, снимать ораторов и эмоции толпы, можно уйти на противоположный край и взять в кадр толпу на фоне памятника (это уже хорошо, но так поступят многие), а можно — догадавшись, что в конце концов люди, чтобы лучше видеть, непременно полезут на памятник и припадут к ногам вождя, как ребенок в минуту опасности держит за брючину любимого отца, — подойти к памятнику (это уже совсем хорошо).

Вообще говоря, повторить ничего нельзя, можно снять хуже, можно лучше, но никогда — так же. Настоящий репортер «снимает» всегда, нет аппарата, нет возможности зафиксировать что-то на пленку — не беда. Всегда нужно быть начеку, всегда все видеть, все замечать, искать смысл во всем видимом. И, может быть, если очень повезет, в жизни не раз встретится нечто подобное и камера будет наготове, и ты будешь к этому готов.

Еще одно необходимое фотографу умение — правильно себя вести при работе с людьми. Начинающие стесняются выйти на пустое место и встать лицом к толпе или тем более снимать людей открыто. И это действительно требует особых способностей, не всем под силу. Направить камеру на человека очень трудно. Но и этого мало. Нужно еще большее мужество, чтобы тут же не опустить фотоаппарат, щелкнув один раз для самооправдания.

И, наконец, самый желанный случай, когда в событии или в том, как оно проявляется, уже заложено определенное содержание, оно, событие, означает нечто другое, гораздо большее, чем то, что буквально происходит. Это подтекст, метафора, символическое значение. То есть интерпретация в этом случае может быть многоплановой, многозначной (илл. 407).

SCAN BY NE QUID NIMIS

Событие может разворачиваться и не по правилам. Нужно быть готовым к самым неожиданным его поворотам и действовать по обстоятельствам.

Ситуация: левые на митинге дерутся с правыми, у тех и у других в руках флаги... Неожиданно ветер спутал флаги двух враждующих партий и на какой-то момент они как будто слились в объятии, внезапно примирились. Или тот же ветер облепил красным полотнищем лицо демонстранта, и он как будто ослеп и вместе с тем смотрит на мир сквозь символ своей веры.

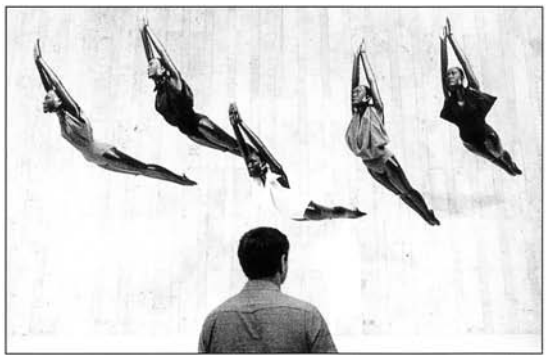
Требования к форме здесь не так велики. Если элементарные условия композиции выполнены — главное выделено и акценты расставлены, то большего обычно не потребуется. Важно передать смысл, вовремя осознать его. Можно надеяться, что коммуникация в этом случае состоится, — зритель сполна получит свою информацию.

408

Необходимо уточнить, что специфика событийной съемки имеет место и в том случае, когда событие не столь значительно, но в его проявлении просматривается иносказание. Или же когда смысл возникает всего на одно мгновение. Или когда он проявляется через какую-то частную деталь. Или смысл возникает в том, как складывается изображение и как соотносятся его компоненты. Но все эти случаи имеют и свою собственную специфику.

Ситуационная фотография. Понятно, что действительно актуальные, значительные события бывают не так часто. И основная масса репортажных снимков, которые мы видим в журналах и на выставках, — это, строго говоря, фотография не событийная (выдающееся событие — интересный снимок).

Так, последний пример может вызвать вопрос: разве это событие, подумаешь, флаги слились или лицо облепило?! И если даже эти снимки сделаны во время большой демонстрации, то есть действительно важного события, имеют ли они к нему пря-



409

410

411

SCAN BY NE QUID NIMIS

мое отношение? Если эти фотографии только часть очерка, который включает в себя и другие, более актуальные снимки, — безусловно, имеют. Это фон, подробности, периферия того события, которому посвящен репортаж в целом.

В противном случае, конечно, это не событийная фотография, потому что запечатленный факт не настолько значителен. Зато в подобной фотографии изображена некая ситуация, в которой скрыт глубокий подтекст.

Будем называть такую фотографию ситуационной. (Ситуация — положение, обстановка, совокупность обстоятельств). Не зря Зигфрид Кракауэр говорил о случайных событиях как лучшей пище для фотоснимков.

Ситуационная фотография отличается от событийной значительным содержанием при внешней незначительности происходящего. Это не показ и не фиксация происходящего, это раскрытие его смысла, то есть такая фотография является прежде всего аналитической, иногда даже поэтическим или философским размышлением о жизни (илл. 408; см. также с. 261).

Происходит нечто необычное, странное, не укладывающееся в рамки привычного. В таком случае мы говорим об интересно сложившейся ситуации. Нищий раздает деньги прохожим. Или лошадь везет автомобиль с заглохшим двигателем (сразу напрашивается название — «лошадиная сила»), мало ли что в жизни бывает, иногда возникают совершенно гротескные, просто сюрреалистические ситуации. И это действительно самая излюбленная пища для фотографов, ибо только фотография способна документально запечатлеть подобные вещи (илл. 409; см. также с. 249).

Фотограф ищет и находит такие сюжеты в реальности. Он не привязан к определенному событию, месту и времени его проведения. Жизнь полна неожиданностей, иногда она дарит фотографу такие сцены, которые невозможно придумать. Режиссура здесь вредит, ценность ситуации в ее безусловной правдивости, документальности.

Встречаются чисто репортажные фотографии, где случайным образом все сходится настолько точно, что они выглядят как постановочные. Справедливости ради нужно сказать, что редко, но бывают и постановочные снимки, которые не отличишь от настоящего репортажа. Но эти исключения не отменяют общего правила: жизнь гораздо богаче всех наших представлений о ней, а ценность фотографии и заключается в том, что она способна фиксировать самые непредвиденные, неожиданные события, разрушая все штампы и стереотипы.

Такого рода репортажная фотография близка по методике к событийной, все зависит от реакции фотографа, его способности мгновенно оценить значение сложившейся ситуации.

Но часто бывает и по-другому, когда подтекст заключен не в изображаемом действии, микрособытии, факте, а возникает благодаря невероятному, многозначительному сочетанию людей и предметов в кадре. То есть опять мы получаем некую ситуацию, смысл которой заключен в подтексте такого странного, невозможного сочетания. Выхваченные из жизни картинки, часто нелогичные и странные, они бывают сюрреалистичны, скорее сон, чем явь.

412

413

414

Если ситуация раскрывает свой смысл через детали — это фотография детали. Если выразительная ситуация возникает на один-единственный момент — это фотография момента. Если возникшая в силу стечения обстоятельств ситуация интересна своей выразительной формой — это изобразительная фотография. Но основа содержания во всех этих случаях — раскрытие значения ситуации.

415. Йозеф Куделка

Фотография ситуации во многом близка поэзии, особенно когда возникают рифмы-связи между объектами и их значениями. Она непременно многозначна, как и поэзия, причем содержание ее часто невыразимо при помощи слов, во всяком случае, оно не на поверхности, оно проступает, мерцает, угадывается сквозь нее. Содержание это заключено в подтексте, метафоре или же в сочетании смыслов и значений отдельных деталей, которые собраны в рамке одного кадра, часто совершенно несопоставимых или далеких по смыслу. Поэтому такие фотографии многих зрителей ставят в тупик: — «А о чем это? Что хотел сказать фотограф?» (илл. 410; см. также с. 257).

Итак, ситуационная фотография — это фотография какой-то многозначительной случайности, возникшей в силу стечения множества самых разных обстоятельств. Это или какое-то действие, или определенное сочетание деталей в кадре (илл. 411; см. также с. 205).

416. Йозеф Куделка

Это фотография, по сути, аналитическая, она требует от фотографа как умения видеть, так и умения понимать весь спектр значений и оттенков, которые содержатся в данной ситуации. Чаще всего фотограф ищет смысл в ситуациях странных и неоднозначных, а иногда и просто анекдотических (илл. 412-414).

Таким образом, в ситуационной фотографии важно не только то, что происходит перед камерой, а то, что увидел и как раскрыл это фотограф, то есть в конечном счете важен он сам, его мышление.

Ситуационная фотография более других субъективна. Фотограф изображает не то, что закономерно и должно происходить на самом деле, он ищет смысл в случайных проявлениях жизни соответственно тому, как он себе эту жизнь представляет. Он совершенно свободно может выразить свое личное отношение и понимание жизни, если, конечно, у него имеется это понимание и отношение.

Самый большой мастер ситуационной фотографии — это, наверное, Йозеф Куделка. Действительно, вот один из наиболее часто цитируемых снимков Куделки: один человек жонглирует мячом, второй лежит на земле, третий стоит, наклонившись вперед, а вдалеке лошадь и еще какой-то ящик или будка. Нельзя сказать, что это изысканная композиция или решающее мгновение, это ситуация совершенно странная, неоднозначная, действительно сюрреалистическая (илл. 415).

Другой снимок: мужчина стоит за спиной женщины, но впечатление такое, будто он сидит у нее на плечах, стена сзади как будто в следах от пуль. Снова сон, только еще более многозначительный (илл. 416).

Остается добавить, что девять из десяти фотографий сделаны ради какой-то ситуации, которая заинтересовала фотографа. Проблема только в том, что ситуация, интересная для одного, не заставит другого просто поднять камеру, для него это совер-

SCAN BY NE QUID NIMIS

шенно неинтересно. А третий вообще заявит, что это банально, это пройденный этап и такие вещи он больше не снимает.

417. Анри Картье-Брессон

Фотография момента. Фотограф не видит, а скорее угадывает. Он не знает, как сложится кадр, все зависит от стечения слишком большого количества непредвиденных обстоятельств. Практически фотограф работает на интуиции.

Чистота репортажа, то есть естественность поведения персонажей — обязательное условие, перед нами не актеры, а настоящие люди и настоящие ситуации.

Собственно события в этом случае может и не быть, фотографа интересует не событие само по себе, а некая ситуация, вернее, то, как она будет выглядеть в определенный момент. Зато снимать можно где угодно и что угодно, потому что главное здесь — уникальность момента, а не происходящего (илл. 417; см. также с. 241).

В фотографии момента существуют два совершенно различных метода съемки. Первый — это суперреакция, фотограф за долю секунды вскидывает камеру и снимает. А второй, гораздо более трудный, — длительное наблюдение, ожидание нужного момента с пальцем на кнопке. Здесь тоже необходимы мгновенная реакция, чувство предвидения, умение оставаться незаметным, и, главное, — способность предугадать смысл.

Выразительность момента — вещь самодостаточная, хорошо, если к этому и форма выразительна, и событие значительное, но, конечно, о таком можно только мечтать (илл. 418, 419).

«Наш метод работы — аналитический... Камера — это продолжение моего глаза, а снимок — сочетание взгляда, сердца и разума, возникшее в какой-то единственно важный момент» (А. Картье-Брессон, 53).

Отец обнимает дочь. Но почему у них закрыты глаза? От счастья (так люди закрывают глаза, когда целуются) или просто они моргнули в один и тот же момент? Этого

418. Анри Картье-Брессон

419. Эрнст Хаас

420. Эрнст Хаас

SCAN BY NE QUID NIMIS

мы никогда не узнаем, а потому будем думать, что от счастья (илл. 420).

Фотография детали. Это тот случай, когда какая-то деталь, частность вдруг становится гораздо важнее, содержательнее, чем главный по смыслу объект. Например, тень на стене настолько интересна, что снимок делается ради нее, а не того, кто эту тень отбрасывает (илл. 421).

Представьте, ружье в руках человека — это деталь, но и ружье, висящее на стене, игрушечное ружье, которое направил на вас ребенок, значок-ружье на лацкане пиджака — это тоже детали, все они имеют общее значение, но вместе с тем в конкретной ситуации значительно отличаются по смыслу. Так что содержание может быть весьма различным: от лапидарного фотоплаката до глубокого размышления.

Уже упоминалось, что значащая деталь в изображении равносильна придаточному предложению. Если начать описывать изображение словами, то когда мы дойдем до нее, обязательно последует запятая и «который» («которая», «которое»), а дальше будет идти объяснение того значения, которое она вносит в смысл всего изображения или ситуации.

На следующем снимке (илл. 422) деталь — это тени на земле, которые значительно отличаются от своих хозяек, они стройнее и моложе, а кроме того, между женщинами неожиданно появляется кавалер.

Но не всякая деталь обязательно прозвучит в изображении. В любой фотографии великое множество самых разных деталей. При большом желании всегда можно найти такую из них, которая могла бы привести к смыслу или иметь подтекст. Но само по себе наличие на снимке такой многозначительной детали (или сочетания деталей) еще ни о чем не говорит, если она не читается.

Практически такая деталь немая, ее голос не будет услышан в шуме голосов других деталей, более активных, более выделенных. То есть сопоставления не произойдет и смысл не родится. Только акцентированные, глазом выделенные детали на снимке способны привести к смыслу. И

421. Джордж Краузе

422

423. Геннадий Бодров

SCAN BY NE QUID NIMIS

424. Геннадий Бодров

425. Геннадий Бодров

426. Валерий Щеколдин

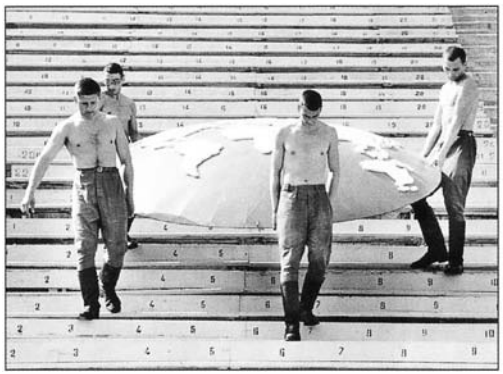
только в этом случае мы получим объективно существующее изобразительное высказывание.

Имеется один гениальный рецепт, необходимый всякому творческому человеку, решающему какую-либо проблему, — думать около. И в фотографии детали смотреть нужно около, то есть не туда, куда смотрят все окружающие. Например, смотреть не на лицо выступающего оратора, а на его руки или на тень на стене (илл. 423). Или же, в лучшем случае, успевать следить за тем и другим. Но это особое умение.

Можно снимать свадьбу или похороны и вдруг неожиданно увидеть что-то такое, что никакого отношения к теме не имеет. И очень важно суметь моментально переключиться, чтобы не потерять редкий кадр.

Деталь, свое самое дорогое, фотограф может показать сразу же, крупно и во всех подробностях. Но может и спрятать среди множества других, на первый взгляд не менее значимых. В этом случае важно, чтобы зритель не увидел ее раньше положенного времени.

В первом случае деталь самодостаточна, самовыразительна. Во втором — она неожиданным образом взрывает ситуацию, переворачивает ее с ног на голову. Ее смысл, ее содержание в контрасте с содер-



427

428. Андрей Турусов

жанием самого снимка. Сюжет строится на противопоставлении ожидаемого и случившегося, подобно новеллам О. Генри (илл. 424).

Сюда же можно отнести типажную фотографию, где внешность конкретного человека становится выразительной деталью.

Возможно, внимание фотографа привлекли две детали в кадре, и весь смысл в их сопоставлении. С точки зрения организации это более сложная задача. Во-первых, нужно выделить два композиционных центра, и, во-вторых, установить связь между ними. Ив — третьих, бывает важен еще и порядок восприятия (илл. 425, 426; см. также с. 229).

429. Ансел Адамс

Большая разница, посмотрим ли мы сначала на целующуюся пару, а потом на белое пятно кровати или наоборот (если представить себе такую фотографию). А может быть, первым центром внимания станет белое платье, брошенное на стул.

Фотография детали — фотография в полной мере аналитическая (умение видеть плюс умение понимать), она часто прибегает к обобщению, иносказанию, метафоре (илл. 427).

Более всего это относится к тому случаю, когда фотограф сопоставляет (противопоставляет) две значимые детали. В этом содержится некое умозаключение, визуальное высказывание фотографа (иногда несколько слов, иногда целое предложение). Кстати сказать, в последнем случае наиболее органична композиция Весы (илл. 428; см. также с. 238).

Как и всякое иносказание, фотография детали многозначна. Более того, ее автор может проявить подлинную оригинальность и глубину мысли. Самое ценное, если фотограф смог увидеть что-то такое, что увидел он один, хотя рядом снимали и другие.

«Фотограф ориентируется во времени и пространстве, имея в виду сюжет и себя. Он должен стушеваться, забыть все, думая лишь о том, как через простую, но значительную деталь показать действительность...» (А. Картье-Брессон, 53).

Изобразительная фотография. Следующий вид репортажной фотографии — изобразительная фотография. Основное внимание фотограф уделяет именно организации изображения. На снимке могут быть и актуальное событие, и выразительный момент, и значащая деталь, но все равно, особая ценность его определяется не информацией, не тем, что относится к изображаемому, а самим изображением, тем, как оно построено, и тем, что оно выражает сверх фиксации события, момента или детали.

Детали и фигуры людей в кадре рассматриваются как отвлеченные геометрические формы, как компоненты, которые важны не только в качестве знаков реальных объектов, но в большей степени сами по себе, как носители выразительности и смысла.

430. Виталий Сахн-Вальд

Фотограф привлекает все изобразительные и выразительные средства. Какая-либо приблизительность противоречит самой задаче и потому недопустима.

Точность компоновки, согласованность и выверенность построения, равновесие компонентов, а тем самым устойчивость рамки кадра, — вот основные критерии, которые отличают изобразительную фотографию.

Возможно и другое понимание изобразительной фотографии как повышенного внимания к изображению с точки зрения его качества. Главное для фотографа — максимальная резкость изображения, особая пластичность объектива, полная иллюзия в передаче фактур и предметов («как живое», говорит зритель, «хочется потрогать»). Огромное внимание уделяется печати, поверхности бумаги, проработке мельчайших деталей в тенях и светах. Но об этом ниже.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Фотографическое изображение имеет свою собственную выразительность — это абсолютная точность в передаче мельчайших деталей, объемность изображения (опять полная прозрачность). Все эти прирожденные качества фотографии (как трудно, однако, реализовать их на практике) можно назвать фотографичностью по аналогии с категорией живописности в изобразительном искусстве.

Яркий пример подобной фотографии — творчество таких великих мастеров, как Ансел Адаме (его работы — чудо фотографичности, илл. 429), а также Йозеф Судек. Их фотографии поражают, это настоящие образцы фотографического искусства, если в двух последних словах выделить «фотографическое». Если же ключевое слово в этом сочетании «искусство» в традиционном его понимании, то, конечно, искусство немыслимо без формотворчества.

431

432

Далеко не во всякой фотографии изображение имеет самостоятельное значение, гораздо чаще оно служит только средством передачи визуальной информации. Во-первых, изобразительные знаки (фигуры людей, форма какой-то детали и т. д.), которые означают реальные объекты, сами по себе нейтральны, ничего не выражают. И, во-вторых, сочетания изобразительных знаков, связи между ними совершенно случайны и поэтому не содержательны.

433. Неизв. автор

Пример — репортажный снимок (илл. 430). Как фотография момента это очень удачный снимок, удивительно точно передано психологическое состояние действующих лиц. Но если рассматривать его как изобразительную фотографию, он, конечно, не совершенен. Три или четыре главных персонажа достаточно выделены, в целом же очень пестро, много лишних деталей.

Построение целого — очень трудная задача, не всегда это возможно, объект съемки часто не поддается усилиям фотографа, в нем просто не хватает одного или нескольких кирпичиков, чтобы достроить уже начатое здание. И с этим ничего не поделаешь (говорят же «сложилось» или «не сложилось»).

434. Неизв. автор

И потому большинство изобразительных фотографий остается как бы незавершенным, в них имеется какое-либо удачное сочетание форм, линий или тональностей, но в целом это сочетание не обладает силой подлинной композиции.

Фотограф соединяет, сопрягает какие-то выбранные детали, но остальные сопротивляются, мешают, иногда полностью уничтожают построенную гармонию или только частично ослабляют ее.

Этим изобразительная фотография и отличается от композиционной. Первую можно сравнить с этюдом, наброском, а вторую — с законченной картиной.

Форма тени не просто выразительна, она связана с очертаниями фигуры. Остальные элементы здесь, можно сказать, случайны (илл. 431).

Разделение тонов: он в черном, она в белом — уже элемент изобразительности. Но это единственный элемент в снимке, целое не сложилось, белый прочерк реки только мешает (илл. 432).

SCAN BY NE QUID NIMIS

Многие фотографы наивно полагают, что всевозможные деформации, эффекты широкоугольника, внешне броские, неожиданные сочетания объектов в кадре и прочее тому подобное — и есть формотворчество. Конечно, это не так и ничего общего с настоящим «творчеством формой» не имеет (илл. 433).

Часто фотограф демонстрирует полное непонимание языка изображения (илл. 434). Можно заслонить лица людей деревом, можно поместить само дерево посередине кадра, можно нарушить все нормы композиции, но только если это необходимо, если эти нарушения подкреплены чем-то и в конечном счете оправданы. Оригинальность ради оригинальности часто оборачивается глупостью.

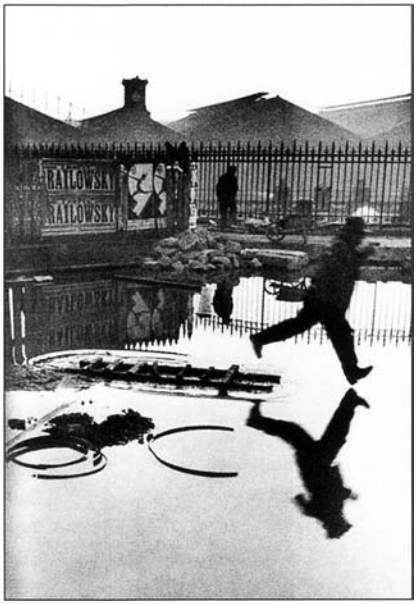
Одно дело собрать в кадр несколько случайных объектов и добиться их эффектных искажений. И совершенно другое — организовать их таким образом, чтобы продуманное сочетание стало выразительным и, возможно, приобрело совершенно новый смысл.

В первом случае изобразительное высказывание не отличается от произвольного набора слов без знаков препинания, некоторые из которых, возможно, как-то даже связаны друг с другом. А во втором — это осмысленная фраза, имеющая вполне определенное содержание и выражение, причем количество связей значительно увеличено, сами связи отобраны и тщательным образом организованы.

435

436

437. Арнольд Ньюман



438. Анри Картье-Брессон

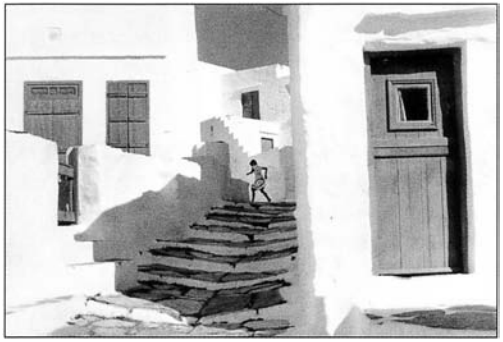
Две фигуры согласованы как нельзя лучше. Очертания, проникновение белого из одной фигуры в другую, разговор рук. Однако фон работает недостаточно, если не считать куска белого над головой и двух сходящихся к нему линий. Поэтому рамка относительно подвижна (илл. 435; см. также с. 244).

Изобразительные элементы — очертания толпы людей, как бы втекающей в дверь внизу, а также симметричные тени на светлом асфальте (илл. 436).

SCAN BY NE QUID NIMIS

В изобразительной фотографии фотограф не просто ищет какое-то выразительное движение или сочетание, он обязательно увязывает это движение и сочетание с другими фигурами, деталями и формами, он строит из них целое.

Например, портрет в интерьере. Есть фигура и фон (детали обстановки, мебель, картинки на стене и прочее). Если фигура согласована с фоном, если все детали закономерно связаны с главным — человеком, его лицом, руками, очертаниями фигуры, тогда все это вместе создает целое — портрет. Его содержание не ограничивается выражением лица или характерным жестом, оно гораздо шире, это тот самый случай, когда объединение слагаемых гораздо больше арифметической суммы этих слагаемых (илл. 437; см. также с. 248).



439. Анри Картье-Брессон

А. Картье-Брессон говорит о портрете: «Это для меня вещь более трудная, гораздо более трудная, чем работа на улице. В них особый пластический смысл, особая экспрессия. В конце концов ты фотографируешь чье-то внутреннее безмолвие... и пластическую форму» (50 - 8).

Если изобразительная фотография — это поиск выразительных сочетаний в реальности, то тогда ценность такой фотографии определяется не информацией, отображенной на ней, а тем, каким образом это изображено, красотой этих сочетаний и смыслом, в них выраженным.

Событие, каким бы интересным или необычным оно ни было, в данном случае ничего не решает, может быть и так, что на снимке просто ничего не происходит. Фабула нескольких снимков Брессона: мужчина прыгает через лужу; мужчина сидит на лавочке, накрывшись от дождя газетой; мужчина в плаще идет по аллее и неожиданно оглядывается. Так что и в этом случае фотограф волен снимать в любом месте и в любое время.

Содержание изобразительной фотографии наиболее многозначно. Во всяком случае оно совершенно не в том, что человек прыгает через лужу, сидит на лавочке во время дождя или идет по улице, а в чем-то другом. Однако так же, как и в изобразительном искусстве, содержание это принципиально непереводимо на язык слов. А иначе зачем рисовать или фотографировать, если можно просто сказать или написать: «мужчина прыгает через лужу, а на заборе плакат, на котором балерина тоже прыгает, но в другую сторону». Понятно, что такая трансляция фотографии не адекватна изображению и ничего не даст даже слепому. Слова здесь бесполезны, зато можно вспомнить несколько стихотворных строк или какую-то мелодию, которая гораздо лучше объяснят непосвященному, почему мы так восхищаемся фотографией А. Картье-Брессона (илл. 438; см. также с. 271).

(Примечание 18)

440

А если на снимке присутствует какая-либо интересная информация (событие, ситуация), содержание опять-таки не равно словесному описанию. Содержание — это информация плюс нечто, и в этом «нечто» как раз и находится интерпретация фотографа, его высказывание.

Иначе говоря, форма в этом случае содержательна, это не показ того, что происходит, а скорее размышление по поводу.

Живопись для художника — пластическое событие. Это имеет отношение и к фотографии с ее способностью извлекать из потока времени пластические драмы и комедии. Такими «событиями» и занимается изобразительная фотография.

То есть, снимая портрет или репортаж, фотограф, может быть, решает задачу сочетания овала и прямоугольника или же ищет меру серого и черного в кадре. И это при том, что прямая задача фотографа-ре-

SCAN BY NE QUID NIMIS

портера — фиксация выразительного момента или состояния — остается в силе (илл. 439; см. также с. 250).

«Для меня фотография — это поиск в самой действительности пространственных форм, линий и соотношений...

Фотограф должен полностью забыть о себе, чтобы умножить силу изображения. Он должен слиться с тем, что видит. Мысли могут иногда только повредить» (А. Картье-Брессон, 53).

441

Композиционная фотография. В том случае, если изображение сложилось, если все его компоненты действительно образуют единое и гармоничное целое, — задача фотографа решена, и мы вправе говорить о композиционной фотографии. Связи и взаимодействия между отдельными компонентами определяют содержание построенной композиции.

Изобразительная связь белой головы и полукруглого окна внизу. Рамка кадра закреплена, бюст с пьедесталом смещены немного вправо, а окно — влево. Композиция цельная, асимметрия борется с полной симметрией (илл. 440; см. также с. 191).

Следующий пример: очень цельная композиция, построенная на множестве разнообразных ритмов. Главное немного смещено от центра, на него указывает белая стрелка справа. Опять конфликт симметрии и асимметрии (илл. 441).

Композиционная фотография — это фотография, в которой именно композиция становится главным, она выразительна и содержательна. Чаще всего такой снимок лишен сюжета, не интересен событийно, свет или фактура не имеют в нем самодовлеющего значения. Хотя, конечно, в идеале одно совершенно не мешает другому. Иначе композиционную фотографию можно назвать фотокартиной: рамка кадра строго закреплена, ни одно из отношений (тональностей, линий, форм и т. д.) невозможно изменить, неразрушая гармонии целого. В самой фотографии уже заложены тысячи ответов на тысячу вопросов. Вот эта линия пересекает рамку именно здесь, не выше и не ниже. Этот угол по тональности светлее этого пятна и темнее того. Здесь в черном нужен провал, а здесь необходимы детали. И на каждый такой вопрос в изображении непременно имеется ответ. В композиции не может быть ничего случайного: если эти линия или угол таковы, причина в других линиях и углах. Соседи по кадру однозначно указывают друг другу на то, какими им быть, чтобы в сочетании с ними не нарушить закономерность построения целого.

442. Владимир Сёмин

443. Юджин Смит

Композиция — это высшее проявление изобразительной фотографии, тот идеал, к которому она стремится. Это в самом пря-

мом смысле слова формотворчество. Художественная форма позволяет фотографу свободно выражать себя, свое отношение и свое понимание. Это подлинно авторская фотография, потому что именно он, автор, в конечном счете ее построил, сотворил из того немногого, что нашел в реальности (илл. 442; см. также с. 255).

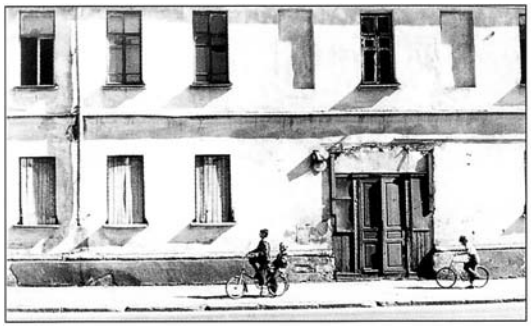
Это фотография художественная по задаче и потому она ближе всего к изобразительному искусству (илл. 443; см. также с. 252).

В композиционной фотографии свои титаны. Это, конечно, Картье-Брессон, это Андре Кертеш и Юджин Смит, это Борис Игнатович и Анатолий Гаранин. Наиболее яркие фигуры у нас — Ляля Кузнецова и Владимир Сёмин.

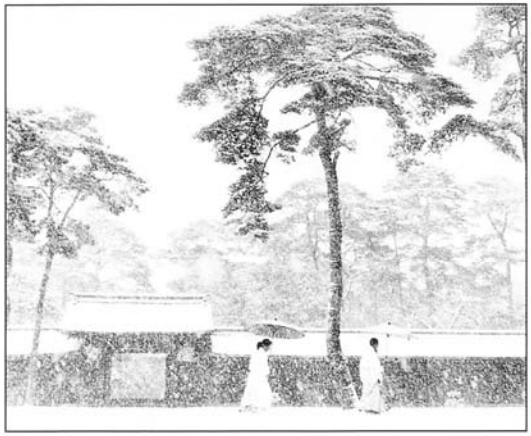
В подобной фотографии изображение самоценно, это согласованное, гармоничное сочетание компонентов на плоскости бумаги. Глаз распознает эту организацию, мы воспринимаем в такой фотографии не только реальные предметы и фигуры в пространстве (как в любом фотографическом изображении), но одновременно и цельность композиции. То есть можно отвлечься от значения изображенных фигур и предметов, а также смысловых отношений между ними (для этого достаточно, например, вырезать силуэты предметов и фигур из бумаги) и рассматривать их как геометрические формы, закономерно распределенные на изобразительной плоскости, как абстрактный узор, имеющий свой смысл и выразительность (илл. 444).

Композиционная фотография — высшая ценность фотоискусства в традиционном понимании искусства как творчества формой. Поэтому, естественно, шедевры в этом жанре не создаются, а случаются, причем случаются очень редко. Может быть, фотограф за всю свою жизнь сделает всего один-два снимка такого уровня (илл. 445; см. также с. 243).

Фотограф имеет возможность обдуманно строить композицию при съемке. Ко-



444



445. Вернер Бишоф

445. Анри Картье-Брессон

SCAN BY NE QUID NIMIS

нечно, как и в любой фотографии его подстерегают неожиданности, обычно это связано с движением людей в кадре, эффектами резкого и нерезкого, а также с теми нюансами тональных нарушений, которые обнаружатся впоследствии на отпечатке.

«Случается иногда, что ты, неудовлетворенный, застываешь на месте, ожидая момента, а развязка наступает внезапно и, вероятно, удачный снимок не получился бы, если бы кто-то, проходя мимо, не попал бы случайно в объектив фотоаппарата» (А. Картье-Брессон, 53; илл. 446; см. также с. 240).

В композиционной фотографии требуется абсолютная точность в размещении и сочетании компонентов. Поэтому фотограф не стоит на месте, он постоянно двигается вокруг своего предмета какими-то только ему понятными кругами, то приседая, то выпрямляясь во весь рост. Со стороны это похоже на какой-то ритуальный танец.

«Фотография всегда рассматривается как законченное целое, как картина, композиция которой должна быть постоянно в центре нашего внимания. Это достигается органическим соединением зрительных элементов кадра. Композиция его во всех элементах должна быть строго закономерна, ибо невозможно отделить форму от содержания» (А. Картье-Брессон, 53).

Остается уточнить: в композиционной фотографии большого мастера возможно влияние случайности, но главным образом она результат целенаправленных усилий фотографа. Во всяком случае, только мастер сумеет оценить по достоинству случайно возникший кадр или же с уверенностью отказаться от него.

Вообще же роль случайности в фотографии настолько велика, что в силу стечения разных обстоятельств даже у фотографа средней руки может «возникнуть» на пленке какой-то кадр, который обладает совершенной композицией. Можно рассматривать это как игру природы, как картину из облаков на небе (кто ее создал и для чего?).

Фотосерия. Принцип серийности хорошо известен в графике, графическом дизайне, рекламе. Примером может служить обложка популярного журнала: она всякий раз новая и всякий раз узнаваема, то есть какие-то элементы дизайна неизменны.

Фотографическая серия объединяется единством темы, объекта, сюжета или по каким-либо формальным признакам.

Серия может быть открытой (ее можно продолжать неограниченно) и закрытой. Серия отличается от обычной подборки фотографий, во-первых, наличием в каждой работе некоего признака, общего для всей серии; и, во-вторых, относительной равноценностью всех работ, здесь нет фотографий главных и вспомогательных, нужных для связки. Каждый лист серии самостоятелен, он равный среди равных.

В современной фотографии встречаются серии, объединенные по временному признаку. Это как последовательность кинокадров. Темой таких серий может быть исчезновение-появление, движение-покой, присутствие-отсутствие и прочее.

Серия представляет собой визуальное исследование, она состоит из множества различных подходов к теме, вариаций, это не рассказ, а рассуждение, иногда о вчерашней погоде, иногда о смысле жизни.

Не обязательна привязка к одному событию или времени, серию можно строить всю жизнь, использовать в ней фотографии разных лет.

Последовательность фотографий в серии не произвольная, но и не слишком жесткая, каждый лист самодостаточен и не нуждается в поддержке соседних. И все же порядок нужен, чтобы не утомлять глаз, а в отдельных случаях — установить определенные связи между снимками: формальные или смысловые.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Фотоочерк. Чаще всего под фотоочерком, иногда его называют просто репортажем или развернутым репортажем, понимают рассказ в фотографиях, по-английски он так и называется: photo story.

447. Юджин Смит

Фотоочерк посвящен какому-то одному событию, явлению, проблеме. Классика жанра — очерки Юджина Смита, например, очерк об Испании (илл. 447, 448).

Последовательность фотографий в очерке, монтаж фотографий — это основа его содержательности. Самую выразительную, емкую фотографию, фотографию-кульминацию обычно помещают на разворот журнала. Остальные приходится монтировать по две, три, четыре на полосе или развороте.

И это самая ответственная, самая тонкая работа бильдредактора или дизайнера. Снимки или притягиваются друг к другу как магниты, или же, наоборот, сопротивляются насильственному объединению и не хотят жить вместе. Между ними возникают изобразительные и смысловые связи, которые определяют закономерность такого соединения фотографий и содержание, возникающее в результате этого соединения.

Совсем не обязательно размещать фотографии по ходу реального времени: это случилось сначала, а это потом. Такой ряд кинокадров, — скорее, не аналитический фотоочерк, а фотофиксация (последовательная съемка по ходу события).

Даже в тех редких случаях, когда на снимках фотографа показан один и тот же человек в разные моменты и в разных ситуациях, ни в коем случае нельзя воспринимать последовательность фотографий в очерке как буквальный рассказ. И в таком материале, посвященном одному герою, очерк интереснее строить на контрасте, на столкновении разных ситуаций, никак не связывая порядок снимков с реальным временем. Тем самым мы отразим в очерке не распорядок дня героя, а его характер и образ мыслей.

448. Юджин Смит

Современный роман иногда начинается с того, как герой на смертном одре, вспоминает свою жизнь, потом описывается его детство, потом повествование идет от лица жены или сына героя. Подобный монтаж временных кусков используется и в кинематографе. Фотоочерк, как наиболее близкий к литературе вид фотографии, чаще всего использует ту же стилистику.

Так что переходы во времени и смена точек зрения вполне возможны и в фотографическом очерке. Он строится по ассоциативному принципу, главным становится сочетание снимков, смысловые связи между ними. Но смысловая связь может не прозвучать, если она не подкреплена сильной изобразительной. Поэтому изобразительные связи не менее, а часто даже более важны. Они многократно усиливают смысл, который только намечается при сопоставлении. При наличии сильных изобразительных связей смысл этот реализуется полностью.

Проблема в том, что не всякие две фотографии образуют устойчивое соединение. Этому мешает множество обстоятельств: несовпадение форматов, тональностей, масштабов и так далее. Очень трудно объединить две фотографии, в которых есть движения. Союз двух фотографий будет крепким и содержательным, если они в меру похожи и в меру различны.

Осмысленную, сложившуюся последовательность фотографий невозможно изменить без ущерба для содержания. Она сопротивляется любому изменению, ибо скреплена не только смысловыми, но главным образом — изобразительными связями.

SCAN BY NE QUID NIMIS

449. Наталья Медведева (из очерка)

Всякая последовательность снимков имеет какое-то свое содержание. Но решает поставленную задачу последовательность, выражающая именно тот смысл, который искал фотограф, со всеми нюансами и оттенками, повторами и акцентами.

Первый снимок в ряду — вхождение в очерк, как первая фраза в статье, от него зависит очень многое. Он заявляет тему, это приглашение войти в нее, но такое, от которого невозможно отказаться.

Найти последний снимок, снимок-выход так же трудно, он должен быть очень точным.

Не менее важен снимок-кульминация. Это обычно самый выразительный и самый содержательный кадр, его появление подготовлено, но все равно оказывается неожиданным. Не обязательно это кульминация самого события, это кульминация в ряду других фотографий, основная его мысль, ядро очерка, выраженное в одном снимке или же в сочетании двух-трех фотографий.

Вместе с тем, содержание очерка в целом гораздо шире, оно возникает из сочетания, столкновения не только нескольких кульминационных снимков, но и вообще всех фотографий в зрительном ряду.

При этом особенно важна цельность очерка как законченного произведения: все необходимое и ничего лишнего. Ни один снимок нельзя устранить из ряда других, ни один добавить. Точно так же невозможно поменять местами какие-либо фотографии. Смысл от этого или значительно ослабится, или пропадет вообще.

Таким образом, очерк становится художественной формой и обладает своей строго организованной композицией. Разрушая эту форму, мы непременно изменяем присущее ей содержание. Создавая другую цельную форму, мы получим другое содержание.

Подчеркнем еще раз, начало, развитие, кульминация, развязка и конец — это не последовательные моменты в развитии самого события, а порядок осмысления изобразительного ряда, который предлагает нам фотограф или фоторедактор. То есть это развитие сюжета, а не фабулы.

Фотоочерк подразумевает именно такой аналитический подход, который строится на сопоставлении или противопоставлении отдельных фотографий и возникающих при этом смыслах, подтекстах, ассоциациях. Это не показ и даже не рассказ, а, скорее, оригинальные размышления по поводу, за которыми обязательно стоит автор — тонко чувствующий и знающий жизнь собеседник.

Одна и та же подборка фотографий позволяет автору очерка вскрывать совершенно разные пласты события, показывать оттенки его смысла. Это зависит от организации изобразительного ряда, то есть от его формы. В этом главная творческая составляющая очерка и основной его пафос. Здесь фотограф или фоторедактор

SCAN BY NE QUID NIMIS

начинают рассуждать, анализировать, сопоставлять одно с другим и делать выводы. И нас интересует не только документальный показ события или явления, но главным образом точка зрения автора, глубина и оригинальность его мышления.

Цель фотоочерка — выразительность; задача очерка — анализ.

Минимальное число снимков в очерке — три, максимальное не определено, лишь бы не утомлять зрителя и исключить возможность повторов: композиционных, ситуационных, тональных и так далее. Впрочем, никаких ограничений здесь нет, все зависит от контекста (илл. 449).

В отличие от фотосерии в очерке возможны снимки-связки, мостики, без которых часто не обойтись. Сами эти фотографии, может быть, не настолько хороши, но в очерке они необходимы. И, наконец, иногда, если очевидно, что материала не хватает и нужны, допустим, пейзаж или деталь, необходимо специально доснять один-два кадра.

И последнее: стоит расширить понятие фотоочерка, это могут быть фотографии совершенно разных событий, сделанные независимо друг от друга, а затем объединенные в один изобразительный ряд, обладающий смысловой и изобразительной цельностью. Можно даже сочинить фотоочерк из снимков совершенно разных фотографов разных времен, используя поэтику монтажа фотографий. Этому посвящено следующее отступление.

С точки зрения специфики работы фотографа такой классический жанр, как репор-тажный портрет распадается на несколько принципиально различных видов.

1. Портрет как хроникальная фотография. Близкий человек, снимок на память.
2. Портрет как информационная фотография. Человек с «говорящей» внешностью, он чем-то интересен, необычен.
3. Портрет как событийный снимок. Портрет известного деятеля, портрет «на фоне» значительного события.
4. Портрет как фотография момента. Поиск выразительности в мимолетном жесте, взгляде, случайном движении и прочем.
5. Портрет как фотография детали. Характеристика человека через значимую деталь.
6. Портрет как изобразительная фотография. Здесь один критерий — закрыть лицо человека и проверить, что останется от фотографии. Если очертания фигуры, какая-то линия, сочетание форм и т. д. содержательны, то портрет остается портретом и без лица, все эти «мелочи» говорят о человеке не меньше, а иногда и больше, нежели его внешность или выражение лица.
7. Серия портретов. Человек в разных обстоятельствах или в разные периоды жизни.
8. Очерк о каком-то интересном человеке. В нем будет и крупноплановый портрет, но не только он. Здесь нужны и подробности быта, и общение с другими людьми, и главное — чем занят этот человек, в чем его неповторимость, особенность.

В каждом из этих случаев поведение фотографа, техническое оснащение, предсказуемость результата, количество необходимого снятого материала, характер работы фотографа будут совершенно различными.

SCAN BY NE QUID NIMIS

В заключение два чрезвычайно важных обстоятельства, касающиеся поведения фотографа при репортажной съемке.

Первое. Фотограф работает, вот он идет со своей камерой, но еще не знает, на что ее направить. Со всех сторон он получает зрительные сигналы («надо остановиться», или «рассмотреть подробнее», «можно снимать»).

Сильный сигнал («какая удача!», «как мне повезло!», «это то, о чем я давно мечтал!») чаще всего означает: фотограф в тот момент увидел нечто такое, что уже «хранилось» в его голове. Это либо когда-то давно увиденный и застрявший в подсознании снимок известного мастера, либо что-то похожее на то, что уже было сделано самим фотографом и имело успех. Отсюда такая сильная и немедленная реакция сознания на увиденное.

Так вот, реагировать на сильный сигнал не обязательно (можно щелкнуть разок для самоуспокоения), но лучше проверить себя еще раз («наверное, где-то я это уже видел»).

В сознании накапливается огромное количество стереотипов и клише на тему «хорошо-плохо» или «красиво-некрасиво». Сильный сигнал поэтому и был сильным, что он пробудил один из таких стереотипов.

Другое дело — сигнал слабый, робкий и неуверенный («а может снять?», «что-то в этом есть, но что?»). Скорее всего это действительно удачная находка. А слаб сигнал потому, что ничего подобного наш фотограф раньше не видел. И еще потому, что за столь короткое время разобраться в своих ощущениях нет никакой возможности. И потому выход один — снимать! И как можно скорее!

Итак, закон слабого сигнала: слабый сигнал (неосознанное желание снять ту или иную ситуацию) гораздо более ценен, чем сильный; и на него нужно откликаться немедленно.

Можно найти высказывание Картье-Брессона и по этому поводу. «Думать следует до или после съемки, никогда во время ее» (53).

И второе. Вот фотограф идет среди людей, казалось бы, такой же, как все, да и думает о том же. Но это не так. Похожий, но не такой. И не потому, что при исполнении, нет, просто он с ними и не с ними. Он как бы смотрит сверху на все происходящее, сверху, откуда лучше виден смысл и причины; ниточки, за которые дергают людей, а также силу, которая дергает. В этой отстраненности, раздвоенности весь смысл работы хорошего фотографа. В эти минуты он не только участник, но и судья.

Есть такое хорошее слово «воспарить» (воспарить не значит возвыситься, просто иногда, чтобы быть ближе, нужно отойти дальше). Так вот, если сегодня фотограф ни разу не воспарил, он говорит себе: «Карточек не будет, пленки можно не проявлять, разве что какое-нибудь чудо...». А вот если он не знает этого слова и ни разу не испытал этого состояния, то он не фотограф.

Здесь очень важно избежать двух крайностей: в одном случае фотограф не может отстраниться от ситуации, выйти за ее пределы и проникнуть в суть происходящего, а в другом, наоборот, он слишком отстранен-но, холодно смотрит на нее. В первом он больше участник, чем судья, а во втором — судья, но не участник.

Зато если все состоялось, ощущения при съемке совершенно уникальные. Концентрация сил настолько велика, что иногда кажется, будто время остановилось, смотришь в видоискатель, и люди в кадре двигаются медленно-медленно, видишь каждое малейшее движение, каждый жест и каждый поворот...

SCAN BY NE QUID NIMIS

ОТСТУПЛЕНИЕ 4
МОНТАЖ ФОТОГРАФИЙ. ОСНОВЫ БИЛЬДРЕДАКТИРОВАНИЯ

Фотография и кино. Часто сравнивают два «технических» искусства — фотографию и кино. При этом последнее называют просто движущейся фотографией. Но это правильно только в том, что касается изначальных фотографических свойств киноизображения: его документальности, прозрачности и избыточности информации.

Это и вызывало у первых зрителей «наивное отождествление жизни и ее изображения.... Как это ни покажется, может быть, странным, но фотографическая точность кинокадров затрудняла, а не облегчала рождение кино как искусства» (Ю. Лот-ман, 27-661, 298).

Единичный кадрик на кинопленке никак не сравним с фотографией хотя бы потому, что он просто не воспринимается в потоке других и, во всяком случае, не предназначен для подробного рассматривания как фотографическое изображение.

Основа кино — движение. Движение отдельных кадриков, вызывающее иллюзию реального физического движения на экране, движение персонажей или камеры на протяжении определенного куска киноповествования, отграниченного от соседних кусков. Может смениться точка зрения или крупность плана, может завершиться панорамирование или наезд камеры, а может ничего не изменится, просто герой поднял глаза или сунул руку в карман. Такой кусок в кино и называют кадром в отличие от одного кадрика на пленке (фотография).

Следующий, самый важный вид движения в кино — это смысловое движение, смена кадров. Кадр — основное понятие киноязыка, минимальная единица монтажа, основа выразительности киноискусства. Каждый кадр имеет значение, смена кадров приводит к взаимодействию этих значений, таким образом, возникает связное повествование как на изобразительном, так и на смысловом уровне (в руке героя письмо, следующий кадр — белые движущиеся облака, затем лицо героини на темном фоне).

«Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя» (С. Эйзенштейн, 46 - 170).

Последовательность фотографий, расположенных в определенном порядке, — по сути, тоже монтаж, однако такой ряд лишен самого мощного, наверное, средства воздействия кино — временного ритма. На экране один кадр длится несколько секунд, а другой — всего лишь долю секунды,

SCAN BY NE QUID NIMIS

450-1

450-2

450-3

450-4

450-5

и этот заданный ритм сильнейшим образом влияет на восприятие зрителя.

Другое, чисто кинематографическое средство — наплыв, когда одно изображение как бы просвечивает сквозь другое, постепенно его замещая.

Чего стоит, например, в плане выразительности еще одно изобразительное средство кино — наезд камеры в глубину кадра. Это такая перспектива, такая иллюзия (движение камеры как бы воспроизводит кажущееся движение зрителя), что все признаки глубины в неподвижной фотографии просто меркнут рядом с этим.

Разве что внутрикадровый монтаж сближает более всего кинокадр и единичную фотографию. В данном случае у них общая способность находить смысл в организации изобразительного материала в кадре.

Таким образом, средства выразительности фотографии и кино имеют, в основном, разную природу. Восприятие фотографии ближе восприятию рисунка или живописи, нежели кино.

Кино — это всегда повествование, в целом кинофильм можно сравнить с повестью или романом. Это смена точек зрения (мы воспринимаем происходящее глазами одного героя, затем — другого), это переходы во времени (из настоящего в будущее или прошлое), развитие сюжета во времени. К тому же кино — это слово, это звук, это музыка.

Фотография же — это, скорее, несколько слов или предложений, сюжет в ней только слегка намечен или отсутствует, содержание ее, скорее, домысливается и в этом отношении она, в своих лучших образцах, сравнима с фрагментом поэтического текста.

Кино из фотографий. Линейный ряд из фотографий ближе всего по восприятию к кино. Он рассматривается слева направо во временной последовательности, мы переходим от одной фотографии к следующей, извлекая смысл из их сопоставления.

Кадры в кино вытесняют друг друга и пропадают. А фотографии из ряда никуда не исчезают, они одновременно открыты для просмотра, возврата к началу, сравнению любых двух снимков ряда, проверки их на прочность соединения. Поэтому, естественно, требования к организации линейного ряда фотографий гораздо более жесткие, чем в кино.

Казалось бы, организовать такой зрительный ряд довольно просто. Будем рассуждать следующим образом. Две фотографии закономерно поставлены рядом, если в них есть что-то общее. Например, какая-то деталь присутствует как в одном, так и в другом снимке. Или же повторяется то же действие. Иначе говоря, имеется некий общий признак.

Попробуем составить такой ряд. На первом снимке женщина в метро читает газету. Следующим возьмем другой, где газету читает мужчина. Ключевое словосочетание — «читает газету». На третьем снимке снова женщина, укрывшаяся газетой от дождя или ветра. Ключевое слово, общее для второго и третьего — «газета». Следующий снимок — мужчина закрыл газетой ли-

SCAN BY NE QUID NIMIS

цо. Ключевое словосочетание — «закрыться газетой» (действие). И на последней фотографии рыбки, которых закрыли газетой от солнца (илл. 450).

Таким образом, мы получили ряд фотографий, в котором каждая последующая объединена вполне определенным признаком с предыдущей. Более того, все снимки этого ряда имеют один общий признак — газету. И все же, как нетрудно убедиться, фотографии в ряду сопротивляются такому объединению, оно для них не органично.

В чем же ошибка? Мы приняли во внимание внешние, фабульные связи между фотографиями и совершенно не учли внутренние, изобразительные. Эти связи возникают в результате взаимодействия, контакта двух соседних изображений — их тональностей, зрительных центров, движений в кадре, крупности планов и многого другого.

Газета на первом снимке теряется среди других деталей, более активны здесь окно и спина женщины справа, а во втором газета выделена зрительно контрастом с фоном, причем она занимает значительную часть кадра, тонально газета связана с лицом мужчины. Две газеты на этих снимках не взаимодействуют ни по тональности, ни по размеру.

Единственные два снимка, которые хорошо сочетаются, — это второй и третий, причем их соединяют чисто изобразительные связи, это тональность и сопоставимость размеров двух газет, а также, что не менее важно, повтор их легкого наклона.

Три светлые фигуры в третьем снимке никак не связаны с маленькой черной в четвертом. Диагональ последнего не имеет отклика в первом. Тональности несопоставимы.

И, наконец, последняя пара снимков — четвертый и пятый. Сочетаются они плохо, хотя диагональ первого и успокаивается отчасти встречным движением второго. Связь двух газет достаточно слаба, одна большая, другая маленькая. Единственное общее у них — черные массы в верхней части кадра.

Итак, подобный способ соединения фотографий по смысловой детали или по какому-то вербальному признаку явно не правомочен, соединения как такового не получилось. И это потому, что вместо реальной, зримой формы мы опирались на детали, кусочки этой формы.

Важно отметить, если бы на одном из снимков вместо белой газеты был кусок белого неба или вообще что-то белое того же размера и формы, характер связей не изменился бы. Зато содержание такого сочетания снимков, естественно, было бы совершенно другим.

Работа бильдредактора. Бильдредактор, или фоторедактор — уникальный специалист. Он не журналист и сам не пишет, но хорошо чувствует специфику текста, умеет адекватно его истолковать, оценить все нюансы и оттенки его смысла.

Он не публицист и не политолог, но представляет себе, чем живет общество и в чем заключаются самые острые его проблемы.

Он не дизайнер, но лучше других понимает, как должны быть расположены фотографии на полосе и в каком сочетании они точно выразят именно тот смысл, который необходим.

Наконец, он не фотограф, не сможет снять репортаж о событии, пробраться в центр площади, заполненной демонстрантами, или первым подбежать к трапу самолета. Зато только он способен выбрать из сотен или даже тысяч фотографий необходимые и совершенно точно определить их смысл. Или же понять, чего не хватает в репортаже и что нужно доснять, если, конечно, это возможно, или добавить из других источников.

А кроме всего прочего настоящий фоторедактор очень любит фотографию, знает современных фотографов, представляет себе у кого из них можно найти те или иные темы или сюжеты.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Если фоторепортер плохо владеет языком фотографии, это еще полбеды. Он будет работать, делать сотни вариантов, из которых можно выбрать более или менее приемлемые снимки. Но фоторедактор, не разбирающийся в фотографии — это катастрофа.

Конечно, то, что говорилось выше, — это идеал, на практике бильдредактор чаще всего выполняет работу фотоподборщика, иначе говоря, курьера с компьютером для связи с агентствами и фотобанками. Все это так, но иногда хочется помечтать.

В лучших иллюстрированных журналах фотография — не пятно на полосе и не довесок к тексту. Содержание одной фотографии может не только «держать» всю статью, но и дополнять ее смысл, раскрывать его с новой, неожиданной стороны. Но для этого иллюстрация должна быть уникальной во всех смыслах.

451-1

451-2

Изобразительный ряд ведет свой параллельный рассказ, не пересказывая текст статьи, и нуждается разве только в подписях с указанием места и времени съемки.

Бильдредактор работает с фотографом, направляя его на съемку, возможно, даже предвидит какие-то ситуации и их значение для будущего фотоочерка.

Затем он оценивает и анализирует тот материал, который фотограф привозит из командировки. И это наиболее ответственная часть его работы, здесь он показывает все свое понимание фотографии, ее специфики и выразительных возможностей.

452-1

452-2

И после этого нужно смонтировать фотоочерк, суметь извлечь максимум смысла из сочетания фотографий друг с другом, найти в них необходимые аналогии и контрасты, создать цельное и выразительное произведение. Иногда эту часть его работы делает дизайнер или художник, что совершенно неправильно, они мыслят другими категориями и, возможно, не так тонко понимают язык фотографического изображения.

Мы рассмотрим самую трудную и малоисследованную составляющую работы бильдредактора — монтаж фотографий.

Поэтика монтажа. Под монтажом мы понимаем не оптический или механический и не компьютерный фотомонтаж как соединение кусков различных изображений в одно. Монтаж — это сочетание, соединение двух или нескольких фотографий в разных вариантах: по горизонтали, по вертикали, блоком на развороте или полосе журнала.

К. Метц в книге «Кино: язык или речь?» пишет о том, что всякая последовательность изображений — это уже изобразительная речь. «Изолированная фотография ничего не может рассказать. Это очевидно! Но почему же, по какой странной прихоти две положенные рядом фотографии обязательно что-то рассказывают? Перейти от одного изображения к двум — значит перейти от изображения к речи» (32 - 111).

И вот пример. Два снимка (илл. 451; см. также с. 204) и они же в другом порядке (илл. 452).

В самом соединении этих двух фотографий уже есть большое содержание, но содержание это чисто умозрительное, пока оно не оформлено в изобразительном материале.

В первом сочетании важны изобразительные связи: надгробие и постамент, движение снизу вверх в первом снимке и сверху вниз во втором, белое окно и маленькие людишки под ним в конце «рассказа».

Идея второго сочетания более определенная за счет буквального «взаимодействия» двух персонажей: забальзамированный с завистью смотрит на Распятого. «Вот

SCAN BY NE QUID NIMIS

кому уготована вечная жизнь. А что он такого сделал?»

Так простое арифметическое сложение двух фотографий оборачивается умножением их суммарного содержания. Во всяком случае один плюс один при такой операции бывает гораздо больше двух. При этом не выполняется и другое правило сложения — при перемене мест слагаемых результат не просто меняется, но меняется самым кардинальным образом.

Цель такого соединения — направленный поиск отношений между отдельными фотографиями, получение нового качества взаимодействия между ними.

С одной стороны, фотографии не соединяются буквально в одну новую фотографию, и мы будем избегать излишней правдоподобности такого соединения. А с другой — они при определенных условиях начинают взаимодействовать друг с другом, между ними возникают изобразительные связи, которые приводят к новым смысловым связям и новому содержанию.

Этим, собственно, монтаж фотографий отличается от фотомонтажа, две фотографии не образуют единого целого, а всего лишь перекликаются, разговаривают друг с другом.

Пример неудачного представления нескольких фотографий (монтаж встык, без пробелов) как одного единого пространства (илл. 453).

453. Журнал «Огонек»

Мы ищем золотую середину между полной идентичностью двух снимков (две одинаковые фотографии) с одной стороны и полной их противоположностью с другой (фотографии не имеют никаких тональных, линейных и прочих связей, несопоставимы по масштабу). Соединение двух фотографий будет гармоничным только в том случае, если они в меру похожи и в меру различны.

Прежде всего, монтаж фотографий должен вызывать ощущение неслучайности, закономерности такого объединения. Для этого снимки должны иметь необходимую степень единства. Фотографии остаются сами по себе и вместе с тем их объединение приобретает определенную цельность, завершенность, все необходимое для возникновения искомого смысла и ничего лишнего.

Иначе говоря, они объединяются только частично, приобретают новое качество, не соединяясь в то же время буквально. Самое разрушительное — это впечатление необоснованного, насильственного их соединения.

Хорошо, когда возникает впечатление, что это не мы их поставили рядом, а они сами нашли друг друга, как в той известной притче о двух половинках, которые мыкаются по свету, пока не встретятся.

454-1

454-2

И такие счастливые встречи иногда случаются (илл. 454; см. также с. 246, 247). Но теперь поменять фотографии местами невозможно. Как сиамские близнецы они накрепко срослись одной стороной.

Эта пара рождает множество ассоциаций: дорожка становится забором, женщина выходит из моря и направляется к мужчине.

Как известно, единство обнаруживается в нюансах. Вот эти необходимые для удачно-

го монтажа изображений нюансы мы и постараемся определить.

Но сначала одно важное замечание, касающееся специфических смысловых связей как побочного и довольно вредного явления, возникающего при монтаже фотографий.

455. Журнал «Огонек»

456. Журнал «Водка»

Слишком очевидные связи. Ложные смысловые связи возникают благодаря взаимодействиям потенциальных движений и направлениям взглядов персонажей на различных фотографиях.

Представим себе возможные варианты: футболисты, бегущие навстречу на двух разных фотографиях, обязательно покалечат друг друга.

Спортсменка с копьем в верхнем левом углу разворота замахивается на политического деятеля в центре и сейчас его поразит.

Два совершенно незнакомых человека, если их лица обращены друг к другу, смотрят один на другого и как будто общаются.

На плечах у женщины может сидеть мужчина, а на голове мужчины стоять автомобиль.

Или какая-нибудь дама с открытым ртом вот-вот откусит ухо у господина справа.

Во всех случаях возникновения ложных связей возникает ощущение, что все эти события происходят в реальном пространстве, а не на странице журнала. Движения в кадре, направления взглядов настолько мощные активные линии, что они пересекают границы кадра и продолжаются вовне, создавая иллюзию общения персонажей на различных фотографиях.

Плохой редактор строит свой «рассказ» именно на ложных связях, благо они с легкостью прочитываются любым, даже самым неподготовленным зрителем. А хороший не опускается до такой банальности и использует подобные связи в самых исключительных случаях (илл. 455, 456).

Не ложные связи мы должны искать и находить в монтаже, а нюансы изобразительных связей, которые реально скрепляют наши фотографии и приводят их к единству.

Монтаж двух фотографий по горизонтали. Рассмотрим теперь монтаж двух фотографий по горизонтали. В первом приближении это два прямоугольника, и в этом уже проблема. Если прямоугольники не соразмерны, если они не равны по вертикальной стороне, получить их согласованное соединение довольно трудно (илл. 457).

В идеале два снимка должны иметь как бы одну общую рамку прямоугольной формы.

Следующая проблема — это внутреннее наполнение двух фотографий: общая тональность, выделенные фигуры и тональные массы, движения в кадре, масштаб узнаваемых фигур и так далее. Далеко не всякие две фотографии образуют устойчивое соединение. Очень трудно объединить фотографии, в которых имеются какие-либо движения.

Все возможные противоречия между двумя фотографиями нам необходимо каким-то образом примирить и обеспечить определенные взаимодействия, которые приведут фотографии к единству, и в конечном счете к тому новому смыслу, который отсутствует как в первой, так и во второй фотографиях, если рассматривать их по отдельности.

Главная проблема, естественно, обнаруживается на стыке двух фотографий, на границе между ними. Именно эта несты-

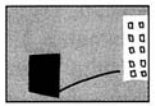
SCAN BY NE QUID NIMIS

ковка, разрыв в изображениях может привести к антипатии двух снимков (они отвергают друг друга, отталкиваются). А нам необходима симпатия (притяжение их друг к другу).

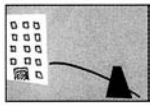
Напомним, что буквальное, слишком правдоподобное соединение изображений, нас не устраивает. В этом случае из двух изображений получается одно общее пространство. Так, например, казалось бы идеальное соединение половины фотографии и ее зеркальной копии нам не подходит, тем более, что в этом случае не хватает отличий в содержимом двух изображений, которые могли бы привести к смыслу (илл. 458).

458

И все же иногда фотографии как будто буквально соединяются друг с другом, продолжаясь одна в другой. Но эта буквальность условна, только одна деталь повторяется в соседнем снимке. Два дома на рисунке, возможно, стоят на разных улицах разных городов, однако их подобие по форме, тону и размеру скрепляет изображения достаточно сильно (илл. 459).



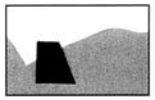
459-1



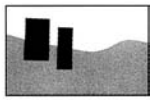
459-2

Столь же сильное объединение — общая линия горизонта в двух снимках (илл. 460). Часто одно такое совпадение решает задачу.

Вообще, достаточно продолжения хотя бы одной или нескольких активных линий в соседнем кадре (илл. 461, 462). А теперь объединение невозможно (илл. 463).



460-1



460-2

Соединение при инверсии, когда черное и белое меняются местами, кривая линия-граница между ними соединяет снимки (илл. 464).

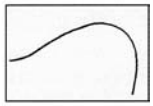
Объединение тональностей на границе (илл. 465).

Соединение ритмом и разрушение единства (илл. 466, 467).

Подобие пограничных фигур и подобие периферийных фигур (илл. 468, 469).

Нестыковка за счет скачка размеров (илл. 470). В таком случае иногда удается достичь единства, уменьшив одно из изображений. При этом условие соразмерности форматов остается в силе (илл. 471).

461-1



461-2

Очень трудно сочетать два динамичных изображения, единственный вариант успокоить два движения — направить их в разные стороны или же, наоборот, навстречу друг другу. Правда, в последнем случае возможен небольшой взрыв при столкновении двух движений (илл. 472-475).

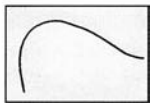
462-1

462-2

Изобразительно-смысловая связь жеста — одна из самых сильных при условии соизмеримости фигур (илл. 476-479).

То же самое касается связи деталей. Только в этом случае чисто логическая, смысловая связь (скамейка) не приведет к желанному единству (илл. 480). Нужна изобразительная связь, связь подобия по форме, тональности или цвету. Это две тени (илл. 481), полукруг портрета женщины и окно (илл. 482), подобие по тону и размеру, продолжение линии бордюра (илл. 483).

463-1



463-2

Зато при наличии такой изобразительной связи можно соединить два снимка, которые как раз по смыслу совершенно несоединимы. Например, на первом плачущие родственники несут портрет любимого покойника, а на втором — такой же по тональности и размеру портрет любимого политика несет веселая толпа демонстрантов (конечно, здесь будет важен порядок, снимок слева — это всегда начало фразы).

Приведенные графические схемы, естественно, не могут исчерпать все случаи изобразительного единства двух фотографий. Таких случаев гораздо больше, причем в каком-то конкретном примере определяющими могут быть те связи, которые не сработают в другом. Поэтому рассмотрим еще примеры монтажа двух фотографий.

Сильное объединение снимков на границе. Линия, переходящая из одного кадра в другой, темная тональность на стыке (илл. 484).

Дом на первом снимке продолжается во втором (илл. 485).

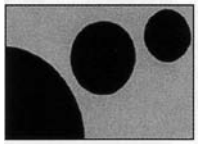
А эти два снимка можно соединить по горизонтали только в разных форматах (илл. 486).

464-1

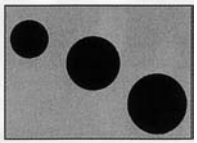
464-2

465-1

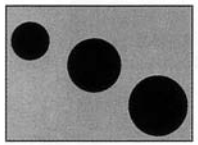
465-2



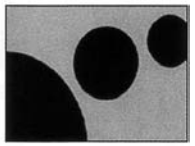
466-1



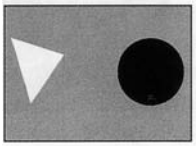
466-2



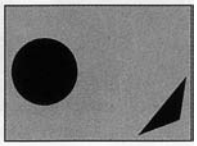
467-1



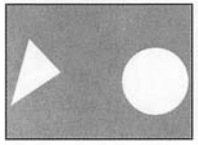
467-2



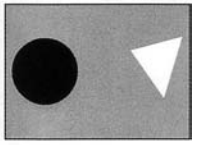
468-1



468-2



469-1



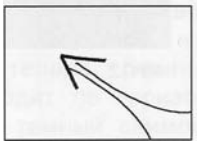
469-2

470-1

470-2

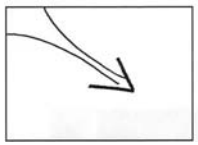
471-1

471-2



472-1

472-2



473-1

473-2

474-1

474-2

475-1

475-2

476-1

476-2

477-1

477-2

478-1

478-2

479-1

479-2

480-1

480-2

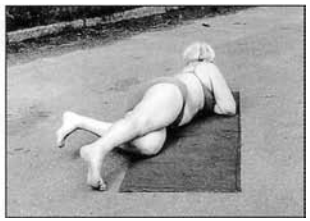
481-1

481-2

482-1

482-2

483-1



483-2

484-1

484-2

485-1

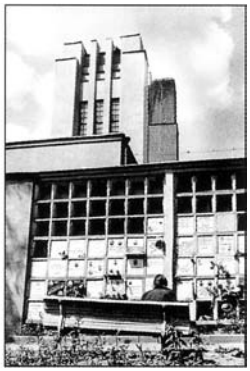
485-2

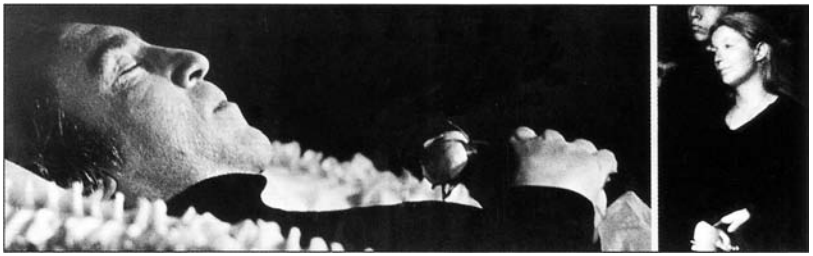
Заметим, что в отдельных случаях даже очень большой контраст масштабов может из основной помехи стать главным средством выразительности. Огромный, как горный пейзаж Владимир Высоцкий и маленькая Марина Влади (илл. 487). Прекрасная работа фотографа и фоторедактора! (Основа связи — одинаковая высота снимков, кроме того, — черный фон и движение навстречу).

Черное и белое меняются местами (инверсия), однако, остается сильная связь расходящихся диагоналей (илл. 488).

Интересный случай связи деталей: отсутствие головы в первом снимке и появление детали-головы во втором. Однако эта остроумная связь скорее смысловая, нежели изобразительная. А поэтому реализовать ее в полную силу при таком варианте монтажа не удается (илл. 489).

486-1


486-2


487. Журнал «Огонек»

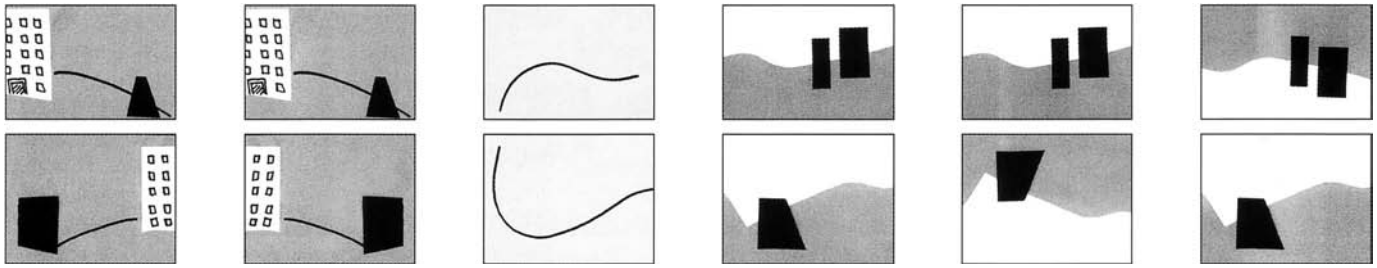
Монтаж двух фотографий по вертикали.
Монтаж по вертикали имеет те же особенности, только теперь граница между снимками проходит по горизонтальной стороне. Более темный снимок обычно

488-1

488-2

489-1

489-2



490 491 492 493 494 495

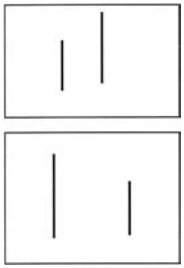
помещают под светлым. Если один снимок сделан с нижней точки, а другой с верхней, то первый сверху должен стоять сверху, а второй снизу. При горизонтальном монтаже соединить эти два снимка с разных по высоте точек зрения просто невозможно.

Половинки белого дома при вертикальном монтаже теперь стоят по диагонали, а не одна под другой (илл. 490). В противном случае «хорошего» соединения не получается (илл. 491).

Активная (зрительно выделенная) линия как и прежде скрепляет два изображения, если она, начавшись в одном снимке, продолжается в другом (илл. 492).

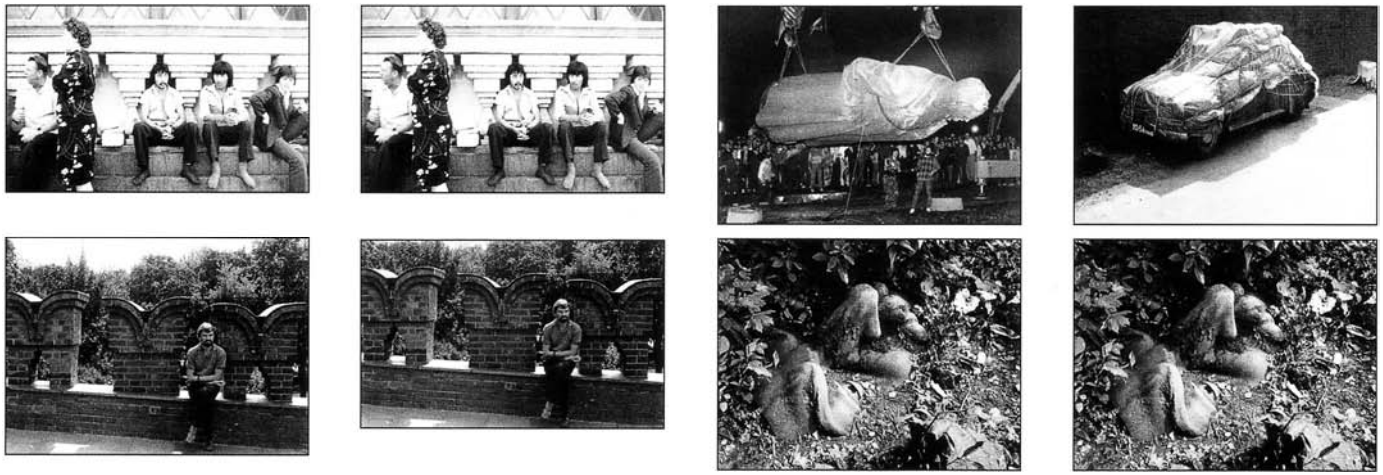
Соединение тональностей на границе. Тональности либо переходят из верхнего снимка в нижний, либо, наоборот, не дают снимкам соединиться (илл. 493-495).

При монтаже снимков по вертикали они хорошо согласуются, когда в одном или обоих снимках имеются активные вертикальные или сходящиеся линии, то есть когда движение организуется снизу вверх или сверху вниз (илл. 496).



496

Теперь опять примеры. Вот два снимка, которые хочется объединить, но они не даются. Кусок белого неба в нижнем снимке разрывает соединение. Но выход есть, достаточно немного скадрировать небо, и фотографии прекрасно заживут вместе (илл. 497, 498).



497 498 499 500

Висящий над землей Дзержинский смотрит вниз, а снизу за ним наблюдает полузасыпанная землей голова Сталина. Этот весьма многозначительный монтаж скреплен тональным подобием фигур и, главное, — направлением взгляда Сталина снизу вверх по диагонали (илл. 499).

Другой вариант монтажа (илл. 500). Подобие диагоналей, соизмеримость размеров, а также похожесть скульптурного рельефа головы и машины, — все это побеждает несовпадение тональностей на границе и соединяет две фотографии.

Две фотографии скрепляет связь черных кругов: голова-мяч-голова (илл. 501).

Связь белых колонн и голов (илл. 502).

А в этом случае снимки связывает подобие белых деталей (илл. 503).

Белые тональные массы на границе, а также энергия сходящихся линий в нижнем снимке соединяют две фотографии (илл. 504).

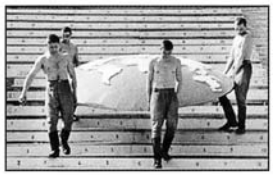
Очень красивое и глубокое по смыслу сочетание построено на подобии фрагментов скульптуры в верхнем снимке и манекенов в нижнем (илл. 505).

Окружность земного шара в верхнем снимке замыкается руками человека в нижнем. Несовпадение масштабов фигур побеждено (илл. 506).

501

502

503



504

505

506

Мы не разбираем в каждом конкретном примере содержание комбинации из двух снимков, иногда оно достаточно однозначно, в других случаях, наоборот, настолько многозначно, что не поддается переводу на слова.

Но необходимо отметить одно важное обстоятельство. Если говорить об изобразительном языке (монтаже именно изображений, а не символов или ситуаций, в них заключенных), то, естественно, форма первична.

Две фотографии, неразрывно соединенные изобразительными связями, непременно приведут зрителя к содержанию, он раскроет его сам, сделает маленькое открытие и будет доволен собой и тем, что увидел. Содержание домысливается, содержание придумывается. Монтаж дает первоначальный толчок фантазии и ничем ее не ограничивает. И в этом сила и значение монтажа.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Бывает и так, что два снимка, совершенно несоединимые по смыслу происходящего, образуют изобразительное единство. Содержание определяется формой объединения, а не содержимым снимков.

С помощью монтажа можно искать и находить смысл в любых, самых острых и непредсказуемых сочетаниях, совмещениях, казалось бы, несопоставимых событий, фактов, деталей и ситуаций.

Задача автора монтажа: бильдредакто-ра или фотографа в том, чтобы не допустить банальности мысли, пошлости «юмора», заумности содержания.

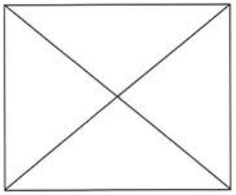
Монтаж трех фотографий. Можно ли как-то ослабить линейные и тональные противоречия на границе двух снимков и облегчить тем самым задачу их соединения? Решение довольно простое: нужно просто раздвинуть снимки, пусть между ними будет какой-то третий, пока даже безразлично какой (илл. 507).

Нестыковка на границе при этом не настолько существенна, для единства крайних фотографий наиболее важными становятся элементы подобия, а не различия между ними. Более того, мы сможем соединять два снимка разных форматов (в том числе и несоразмерных) в качестве крайних.

Такое соединения трех фотографий — это известная нам композиция Весы. Ее основа — установка на симметрию крайних фотографий. Ее смысл — сильная связь крайних при относительной самостоятельности центральной работы. Поэтому на сей раз не так важна несогласованность на границе первого и второго или второго и третьего снимков, как достаточная согласованность первого и третьего.

По-прежнему нас интересует не полная тождественность крайних снимков или полная их независимость, а мера подобия и различия между ними. Подобие убедит нас в обоснованности их соединения, а различия приведут к смыслу такого объединения.

507-1


507-2

507-3

508-1

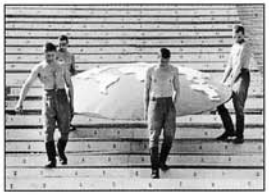
508-2

509-1

509-2

509-3

510-1


510-2

510-3

511-1

511-2

511-3

Вместе с тем, если содержимое крайних близко по смыслу, то ключ к изобразительному высказыванию — это смысловой контраст центральной работы и крайних (илл. 508-511). Сочетание двух крайних снимков в этом случае не представляет интереса, а кроме того, вдвоем они соединяются плохо.

Как правило, крайние снимки имеют одинаковый формат и схожие тональности (цвет). Формат и тональность центральной фотографии большого значения не имеют, разве только зрительно выделяют ее в этой роли.

В отдельных случаях удается соединить два совершенно несоединимых снимка за счет центрального (илл. 512, 513). Центральный снимок включает в себя два конфликтных начала: черную фигуру и белую фигуру. И тем самым объединяет два крайних.

Таким образом, соединение двух снимков подчеркивает различия между ними за счет близости границы. А соединение тех же снимков в качестве крайних в симметричной группе из трех фотографий ослабляет противоречия и усиливает подобие за счет возникновения связей симметрии.

Подчеркнем еще раз, согласованность трех фотографий — особая цельность, она заключается в единстве крайних, ее легко разрушить, если изобразительные связи между первой и второй или второй и третьей фотографиями излишне сильны. Две крепко связанные фотографии отстаивают свое единство и отторгают третью как ненужную.

Удачное сочетание трех фотографий (илл. 514) практически разрушается, если поменять местами вторую и третью, хотя форматы крайних теперь подобны, а горизонтальный снимок выделяет центр (илл. 515).

Такое соединение (илл. 516) распадается: третий снимок просто лишний, два первых образуют свое единство. А этот вариант не лишен смысла (илл. 517).

Следующее сочетание вполне достаточно успешно (илл. 518), но в случае пере-

512-1

512-2

513-1

513-2

513-3

514-1

514-2

514-3

515-1

515-2

515-3

516-1

516-2

516-3

517-1

517-2

517-3

518-1

518-2

518-3

519-1

519-2

519-3

520-1

520-2

521-1

521-2

становки (илл. 519) распадается. Причина в том, что крайние снимки теперь конфликтны как по масштабу, так и по тональности. Общее направление рук только усиливает этот конфликт. В результате мы получаем две самостоятельные пары (илл. 520, 521).

Экспозиционный ряд фотографий. Линейная последовательность из нескольких фотографий (от четырех и больше) — это, конечно, не журнальный вариант, а, скорее, экспозиционный, выставочный ряд, работа экспозитора.
Приведем последовательность из восьми снимков,чтобы разобраться в принципе ее организации и механизме воздействия (илл. 522).

Композиция снимков в основном центральная, близкая к симметричной (это не касается первого и двух последних). Первый — вхождение в ряд фотографий, движение слева направо здесь помогает восприятию. Диагональ последнего — выход из ряда. Смещение головы женщины вправо в седьмом снимке соответствует отсутствию головы в правой части пятого.

Главным образом, работают изобразительные связи белых форм. Небо в первом снимке превращается в газетный лист во втором, затем опускается вниз и становится круглым окном в третьем, опять поднимается и превращается в белую шляпу вместо головы в четвертом, затем белое взрывается скульптурой в пятом. Белая скульптура оборачивается огромной газетой в шестом, затем газета эта занимает весь белый свет в седьмом (контрформа), потом съеживается до размеров маленькой газетки, которой закрылся мужчина в восьмом. Все это чисто изобразительные связи.

Третий снимок — центральный в группе из первых пяти, белые расходящиеся потоки света от окна держат всю композицию этой группы двумя сквозными диагоналями.

Последние три снимка имеют еще одну изобразительную связь — связь черных фигур. Черный мужчина без головы в шестом снимке получает черную же голову в седьмом, затем снова лишается головы в восьмом, где опять у него вместо головы газета. В этой группе центральный снимок — бюст женщины, связанные с ней фигуры мужчин сопоставимы по размерам и тональности.

Вместе с тем достаточно очевидны сильные зрительные связи снимков через один. Этому помогает принцип организации ряда: нечетные снимки — скульптуры, четные — живые люди. Однако основная причина в другом. Если ряд содержит более трех фотографий, глаз, в силу симметричности нашего зрения, расчленяет его на отдельные группы из трех последовательных единиц. Это является основой следующего закона.

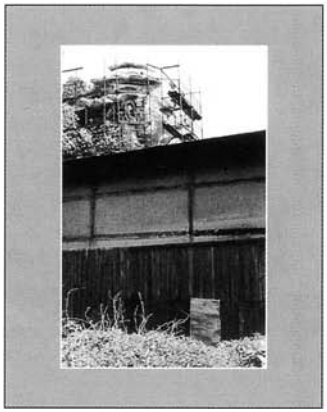
Закон триптиха. Сравнение снимков через один, четных с четными, а нечетных с нечетными имеет глубокое обоснование. Когда мы концентрируем внимание на одной из фотографий ряда, в поле периферийного зрения попадают главным образом две соседние фотографии, справа и слева от выбранной, их мы воспринимаем относительно отчетливо. Остальные снимки, отстоящие еще дальше от центра внимания, практически не воспринимаются до тех пор, пока какой-то из них сам не станет таким центром.

Этапы восприятия последовательности фотографий поможет представить схема (илл. 523). Мы рассматриваем снимки по порядку слева направо. Первая строка — внимание на первой фотографии, вторая — на второй, третья — на третьей и так далее. После того как ряд прочитан, внимание могут привлекать отдельные работы, но, опять-таки, непременно со своим окружением слева и справа.

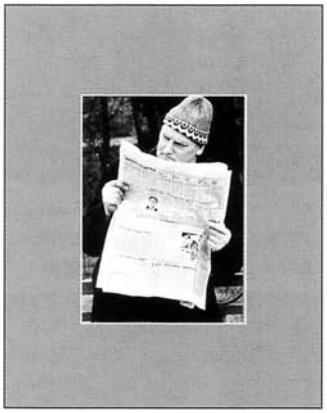
Группа из трех фотографий — это все та же композиция Весы: центр и два крыла.

Итак, закон зрительного восприятия ряда фотографий (закон триптиха) гласит: любая фотография из ряда снимков

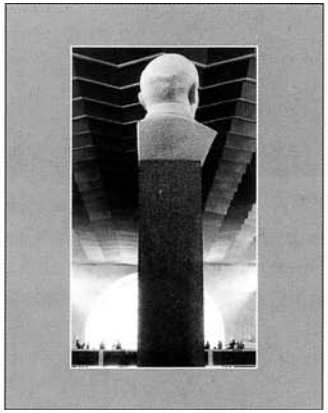
SCAN BY NE QUID NIMIS



522-1



522-2



522-3

522-4

воспринимается одновременно с двумя соседними. При этом именно они исследуются со всей тщательностью, глаз отыскивает в них подобные изобразительные элементы, проверяет их на симметрию.

Это приводит к тому, что в непрерывном ряду фотографий сравниваются преимущественно работы через одну: первая с третьей, третья с пятой, пятая с седьмой, седьмая с девятой. И одновременно: вторая с четвертой, четвертая с шестой, шестая с восьмой, то есть четные с четными, а нечетные с нечетными. Нечетные снимки ведут свою линию, а четные — свою, между ними возникает своеобразный контрапункт.

Под непрерывностью подразумеваются одинаковые интервалы между работами, то есть ряд действительно непрерывный, он не расчленен на отдельные блоки или группы. Причем расстояния между работами сравнимы с их размерами. Картины в музее, наоборот, принято размещать достаточно далеко друг от друга, чтобы никаких связей между ними не возникало и каждая воспринималась изолированно.

И еще один вывод из закона триптиха: оптимальное число работ, выделенных в экспозиции как отдельная группа, — три работы.

Симметричная группа из трех фотографий — это как бы единица зрительного восприятия, наиболее всего комфортная для глаза, в особенности в том случае, если симметричность подтверждается достаточным единством периферийных снимков.

Вместе с тем центральная работа в группе имеет совершенно другой статус, она может значительно отличаться от соседних как по формату или тональности, так и по масштабу фигур на ней.

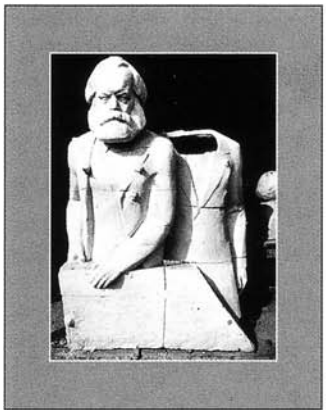
Крайние работы могут иметь свои движения или диагонали (которые уравновешивают друг друга), а центральная обычно более спокойна, статична.

Следует, однако, иметь в виду, что крайняя в одном сочетании работа в следующий момент сама станет центральной.

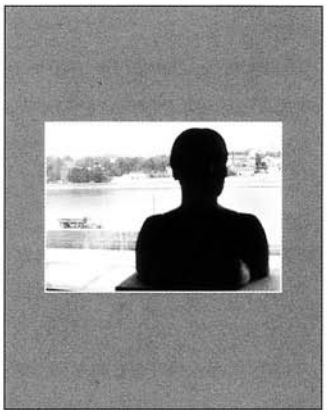
Не всякая работа способна выступать в роли центральной, это касается первой или же восьмой работы ряда. Как крайняя, тем более заключительная, восьмая работа вполне хороша, но для центральной слишком динамична, неуживчива.

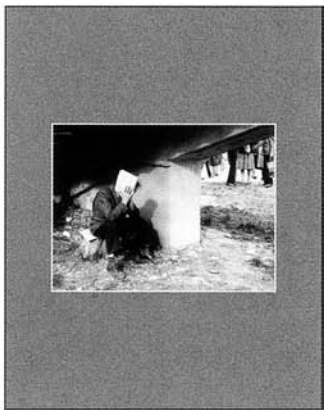
Поэкспериментируем с рядом, оставим только нечетные снимки, ряд распадается, смысловые связи не подкреплены изобразительными и поэтому в значительной мере ослаблены. Убрав промежуточные работы, мы разрушили единство ряда. Начало у ряда есть, а конец отсутствует (илл. 524).

SCAN BY NE QUID NIMIS


522-5

522-6


522-7


522-8

Ряд же из четных снимков случайно получился достаточно цельным. Взаимодействуют первый и третий, второй и четвертый снимки. Усиливается изобразительная связь: шляпа вместо головы + газета вместо лица (илл. 525).

Естественно, что оба варианта укороченного ряда по содержанию значительно беднее, чем целый ряд. Мы лишний раз убеждаемся в очевидной вещи — разрушение формы приводит к разрушению содержания.

От формы к содержанию. Мы убедились, что все фотографии крепко держатся друг за друга благодаря изобразительным связям между ними. Теперь можно рассмотреть смысловые связи, которые определяют содержание нашего ряда.

Смысловой центр первого снимка — скульптура, а не небо; второго — лицо, а не газета; третьего — голова, а не окно; четвертого — шляпа (мнимое отсутствие головы); пятого — реальное отсутствие головы; шестого — человек, а не газета; седьмого — бюст женщины; восьмого — фигура человека.

Получается следующая последовательность смысловых связей: голова Родины-матери + лицо читающего + голова вождя + человек, закрывший лицо шляпой. + скульптура без головы + человек за газетой + голова женщины + человек, закрывший лицо газетой.

Следующий уровень связей — взаимодействие снимков через один, четных с четными, а нечетных — с нечетными. Нечетные (скульптуры): кричащая женщина + затылок вождя + два основоположника с одной головой + черный бюст женщины. Четные (люди): лицо читающего + шляпа вместо лица + человек, голову которого закрыла газета. + человек, закрывшийся газетой.

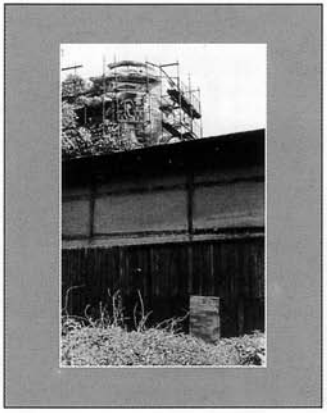
Еще большее количество изобразительных (а через них и смысловых) связей можно обнаружить между отдельными снимками, например, между первым и седьмым, между четвертым и восьмым и так далее. Все эти связи прочитываются и умножают содержание.

Следующий уровень — интерпретация, осмысление зрителем всех связей, существующих в ряду снимков, но мы договорились ее не рассматривать.

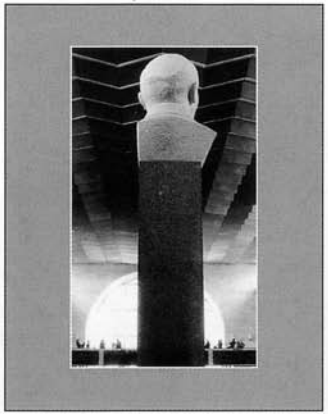
Много слов понадобится, чтобы передать содержание ряда из восьми фотографий. Но нужно понимать, что слова иногда бессильны, описать словами все оттенки возникающих смыслов просто невозможно. Количество связей,сцеплений, ассоциаций, пронизывающих этот ряд, настолько велико, что его хватит не только на несколько стихотворных строк (чему

SCAN BY NE QUID NIMIS

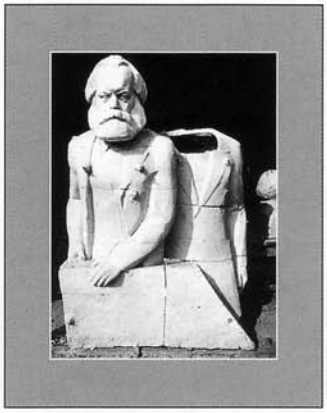
523



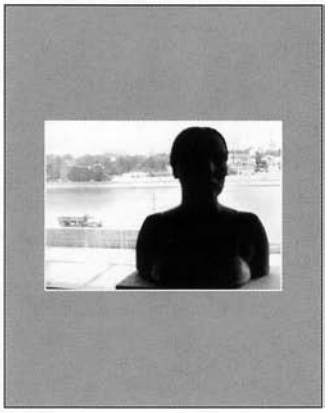
524-1



524-2



524-3



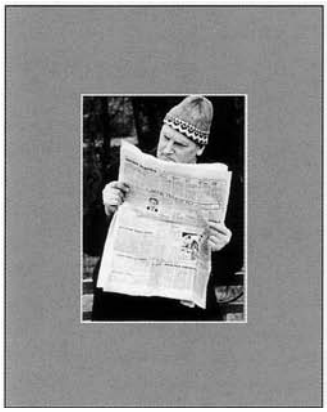
524-4

соответствует единичный снимок), а на целую поэму.

Сюжет имеет развитие, его движение сложно, он основан на разнообразных связях. Сюжет построен на повторах, возвратах к сквозным темам: скульптура-человек; вождь-толпа; человек-газета; человек без головы и голова без человека; мужчина-женщина и другим. Изобразительное повествование такого рода — это не рассказ, а скорее поэтическое размышление о сложных вопросах бытия.

Еще один ряд согласованных фотографий (илл. 526). Первый снимок связан с третьим белыми табличкой и шляпой, неожиданная связь второго и четвертого — белая форма переворачивается. Первый снимок связан и с четвертым (сопоставимый масштаб фигур), но контрастен по движению (из глубины и в глубину кадра).

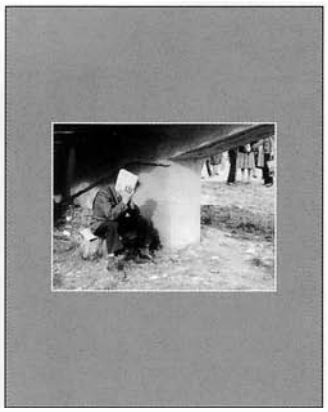
Экспозиционный ряд фотографий на выставке будет восприниматься цельно, если в нем с помощью интервалов организованы самостоятельные группы: одна работа, к которой трудно подобрать пару (интервал), две зрительно согласованные работы (интервал), три работы, сочетающиеся по принципу Весов (опять интервал), и, наконец, цельные группы из большего количе-



525-1

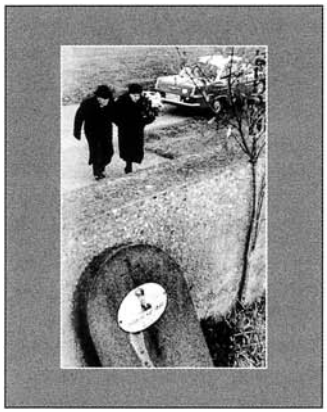
525-2

525-3



525-4

SCAN BY NE QUID NIMIS


526-1

526-2

526-3

526-4

ства работ, хотя построить такие чрезвычайно трудно.

Необходимо отметить, что как закон триптиха, так и следствия из него применимы к любой последовательности изображений, не обязательно фотографических.

Так в живописи известно множество композиций из трех картин — триптихов, организованных по тем же принципам. Интересно, что сочетаний из двух картин — диптихов намного меньше, их значительно труднее объединить.

Монтаж фотографий таит в себе поистине безграничные возможности выразительной, экспрессивной речи. Поэтому бильдредактирование, в частности организация изобразительного ряда, — это искусство.

Культура фотографии пока еще слишком низка. Специалистов можно было бы пересчитать по пальцам одной руки. Но рука эта, на которой нужно искать бильдредакторов, сама еще не выросла. Это происходит из-за отсутствия какой бы то ни было теории, школы, образования и опять-таки настоящих специалистов.

Правда, есть и еще одна причина — уж очень сложен сам предмет.

Авторы фотографий, использованных в последнем разделе:

Вернер Бишоф — 514 (1)
Геннадий Бодров — 501 (1), 506 (2)
Жан Бредшоу — 518 (3)
Эмиль Гатаулин — 526 (2)
Владимир Жаров — 499 (1)
Дана Киндрова — 516 (2)
К. Мацузаки — 514 (2)
Юрий Рыбчинский — 518 (2)
Павел Смертин — 516(1)
Николай Смилык — 502 (2), 516 (3)
Юджин Смит — 514 (3)
Леонард Фрид — 526 (1)
453 — Наталья Медведева
455 — Дмитрий Коробейников
474, 475 — ИТАР-ТАСС
487 — Лев Шерстенников

Фотографии автора: 450-452, 454, 476-486, 488, 489, 497, 499 (2), 500, 501 (2), 502 (1), 503-505, 506 (1), 507-513, 518 (1), 522-525, 526 (3, 4).

SCAN BY NE QUID NIMIS

ЧАСТЬ 4
ОСНОВЫ АНАЛИЗА ФОТОГРАФИИ

Почти всегда зритель видит в фотографии не то, что видит, а то, что думает. То есть саму фотографию он и не видит, а только думает, что видит. Или видит то, что, по его мнению, должен увидеть (чтобы показать свою компетентность). Иногда достаточно бывает буквально нескольких слов для исчерпывающего анализа. Чем лучше фотография, тем меньше требуется слов. Нужно только подсказать зрителю, куда смотреть и на что обратить внимание.

SCAN BY NE QUID NIMIS

SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 1
ПРОБЛЕМА АНАЛИЗА

Подход к проблеме. Что, собственно, хочет сказать человек, когда говорит: «Мне эта фотография нравится»? Да все, что угодно, кроме главного — хороша или плоха сама фотография.

То есть обычно он говорит о чем-то другом, но не о фотографии. В лучшем случае она оценивается с точки зрения качества («как живой», «лучше, чем в жизни», «даже капельки видно»).

Чаще всего говорят «в этом что-то есть» — некоторая неуверенность, но вместе с тем и одобрение: все-таки «есть». Это высказывание не столь категорично, как противоположное «в этом ничего нет», но, к сожалению, оно также субъективно.

Собственно сакральное «в этом что-то есть» должно стать лишь началом разговора. Давайте выясним, что есть, где именно, насколько это объективно.

И потом, как расшифровать это «что-то», понятное мне одному, мое личное или же доступное, открытое для всех?

Обычно нравится не сама фотография, а то, что на ней изображено. Большинство людей просто не в состоянии отделить изображение от изображаемого. Так проявляется уже знакомая нам прозрачность фотографии.

Работа фотографа, степень его участия в построении изображения вообще не рассматриваются, оценивается не изображение на фотобумаге, а объект: красивая девушка, красивый закат. Есть что-то понятное или привлекательное, или просто это необычно (я такого не видел), или смело (раньше такое не показывали). Очевидно, что это никак не приближает нас к пониманию данной фотографии, ее достоинств и недостатков.

Настоящий анализ фотографии выглядит иначе. Главное требование — объективность. В идеале говорить следует только о том, что существует реально на фотобумаге, а не в нашем сознании, памяти или кладовой личных ассоциаций. И только потом, во вторую очередь, необходимо рассмотреть, каким образом объективно существующее на фотобумаге отражается в сознании, какие оно способно или может вызвать (а у кого-то и не вызовет) ассоциации и переживания. Причем восприятие это будет в значительной степени зависеть от зрителя, от уровня его подготовленности.

Можно указать и направление этих ассоциаций, но никоим образом не развивать их. Зритель сам должен сделать свое маленькое открытие. Необходимо только под-

SCAN BY NE QUID NIMIS

сказать ему, куда смотреть. Но не следует объяснять, что он должен при этом чувствовать или думать.

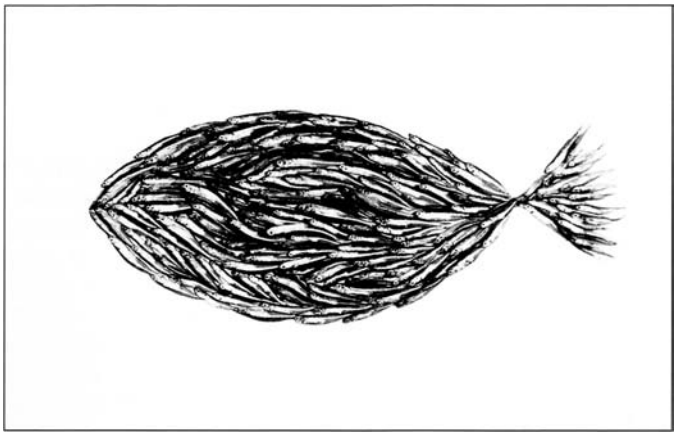
И все же, независимо от всех индивидуальных способностей зрителя, содержание реально существует, и искать его следует не столько в изображаемом, сколько в изображении. Иначе содержание было бы тождественно смыслу изображенного события или факта, а роль фотографа состояла бы только в том, чтобы в точности передать этот смысл, никоим образом не проговорив что-либо «от себя». И тогда места для творчества в фотографии просто не было бы.

Почти всегда зритель видит в фотографии не то, что видит, а то, что думает. То есть саму фотографию он и не видит, а только думает, что видит. Или видит то, что, по его мнению, должен увидеть (чтобы показать свою компетентность).

К сожалению, часто примерно так же говорят о фотографии и специалисты. А отсюда — непонимание между фотографом и фоторедактором или между фоторедактором и художником, дизайнером, выпускающим редактором. Каждый из них считает, что разбирается в фотографии (а чего в ней разбираться-то?).

Так что даже у профессионалов нет общего языка, и все разговоры сводятся к вкусовщине. Что же тогда требовать от простого зрителя?

Но и фотограф, как правило, ничего внятного о своей фотографии не скажет, он тоже не знает, как это делается. И к тому же фотограф — самое уязвимое звено в этой цепочке. Не только потому, что был там, где мы не были, и пережил там что-то такое, что в нем, естественно, отложилось. Теперь, когда он смотрит на свою фотографию, видит он совсем не ее и уж во всяком случае совсем не так, как окружающие. С него нечего требовать! Умение говорить о фотографии — очень редкий дар. Похоже, что он несовместим с умением снимать. Так что можно принять как аксиому: самый лучший фотограф — немой фотограф.



527. Ирвинг Пенн

Хороший фотограф объяснять свои фотографии просто не станет. Зачем, они сами постоят за себя. А плохой, наоборот, вынужден учиться этому трудному искусству многие годы по одной простой причине: его фотографии ничего зрителю не говорят и сказать не могут. Поэтому их необходимо объяснять. Так что выбор у нас невелик: говорящие фотографии и немой фотограф или же немые фотографии, но зато вдохновенно говорящий фотограф. Пусть уж лучше будет немым.

Первое правило: судить автора нужно исходя из поставленной им задачи. Иначе говоря, необходимо постараться понять, почему фотограф выбрал данный сюжет и снял его так, а не иначе. Ответ имеется в самой фотографии, его только надо найти. Если следовать этому правилу, сразу отпадает множество ненужных вопросов. Почему в снимке не передана перспектива или, скажем, фактура? Или почему снимок нерезкий? И так далее.

Сделать этюд на линейную перспективу или проработку фактуры — чисто ученическая задача. Так что если перспективы в снимке нет, это не является его недостатком или достоинством. Возможно, фотограф именно к этому и стремился, напри-

мер, его привлекла в кадре более всего графичность или сияние бликующих поверхностей. Но и это можно считать этюдом, только более сложным. Вопрос в другом: для чего нужны сияние или графичность, ведь это всего лишь средства, необходимые для чего-то более важного. Графичность ради графичности? Или же фотограф решает какую-то более серьезную задачу, находя в графичности выразительность или смысл?

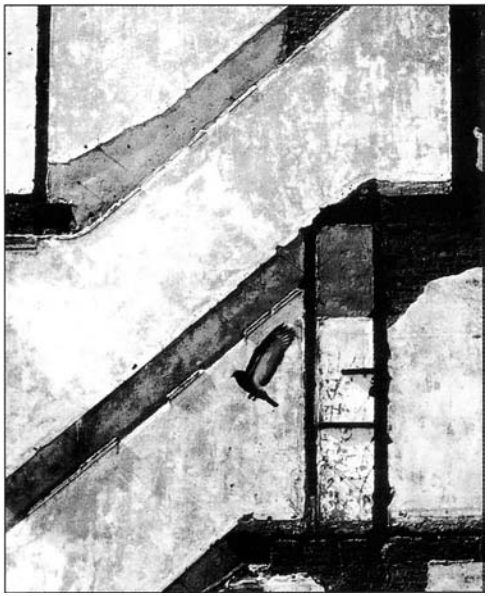
Рассуждая о какой-либо фотографии, легко сказать «это уже было». Но важно понимать разницу между находкой какого-то мастера, которую нельзя повторить (это было бы плагиатом), и вечными сюжетами, которые фотографы всех времен всегда снимали и будут снимать.

Вот пример снимка, который повторить невозможно. Ирвинг Пенн когда-то придумал и сделал очень остроумную фотографию: большая рыба у него состоит из маленьких. Здесь важна не сама фотография, а идея. Наверное, ее можно несколько улучшить, если изменить направление: пусть маленькие рыбки «плывут» в другую сторону, «против течения». Это легко сделать, но все равно автором такой фотографии, в том числе и новой ее версии, навсегда останется И. Пенн и никто другой (илл. 527).

Важно отметить, будь перед нами не фотография, а рисунок, содержание не изменится. Ведь это не свидетельство чего-то, что было увидено, обнаружено в жизни, а некое искусственное образование.

Есть множество повторяющихся сюжетов: человек и тень, кадр в кадре (окно, проем в доме, арка и т. д.), поцелуй влюбленных или мать и дитя. Нас же интересует оригинальность подхода, то свежее решение, которое можно найти во вполне традиционном сюжете. Что, конечно, чрезвычайно трудно сделать.

Здесь закон таков: можно сделать хуже (это очень легко), и сделать лучше (это очень трудно, но возможно). А вот сделать так же практически невозможно, буквально повторить что-либо нельзя, это касается как находок других, так и своих собственных.



528. Андре Кертеш

Иногда приходится слышать мнение, что снимать как Брессон сегодня нельзя, дескать, это будет повтором, нужно искать что-то новое. На вопрос: «Как же снимал Брессон?» отвечают: «Он снимал простых людей на улице». Очевидно, что человек совершенно не понимает фотографий мастера, что и зачем он снимал. Так что фотографировать на улице можно всем и всегда, а вот чтобы снимать как Брессон, нужно, по крайней мере, им родиться. Или развить в себе такую же культуру видения, как у великого мастера, для чего нужны годы, если не вся жизнь.

В этой книге приводится много высказываний А. Картье-Брессона. И если бы он, страшно подумать, ничего не снял, а только сказал то, что сказал, он и тогда, наверное, остался бы самой яркой личностью в истории фотографии. Никто еще не дал такого точного описания творческого процесса в фотографии, как он.

И все же, когда мы оцениваем конкретную работу, за ней стоят десятки и сотни работ известных мастеров, не говоря уже о миллионах снимков безымянных фотографов на ту же тему. Так что культура фотографа проявляется и в том, что он в достаточной степени знаком с историей фотографии и теми великими находками, которые сделаны мастерами прошлого.

Важно понимать разницу между сюжетом, который, как говорится, с неба свалился (неожиданное событие, редкая ситуация, которую снимут все, кто имел при себе аппарат, да и полу-

SCAN BY NE QUID NIMIS

чится у всех примерно одинаково), и снимком, который смог сделать только один фотограф, хотя рядом с ним работали и десятки других. А может, фотограф искал свой сюжет несколько лет, сделал очень много снимков, но показывает нам один, — тот, за которым угадываются тысячи проб, годы поисков и раздумий.

Так что этот снимок отнюдь не случайный, это результат огромной работы фотографа, его умения реализовать свой замысел.

529. Неизвестный автор

Кто не видел голых стен, остающихся от разрушенного дома, с их геометрическим рисунком, картой человеческой жизни? Но А. Кертешу нужен был определенный рисунок и, кроме того, еще и живая душа — голубь. И он сделал такой снимок в Нью-Йорке, а ждал и искал его 30 лет, как сам потом рассказывал (илл. 528; см. также с. 242).

Нас интересует мышление фотографа, степень его оригинальности, глубина его понимания жизни, все то, что мы называем личностью. Наверное, это самое главное, если понимать фотографию как исследование, как поиски смысла. Уровень человеческой зрелости фотографа — одна из важнейших составляющих его таланта*.

530. Неизв. автор

В следующих двух снимках их авторы наверняка видели большое содержание, глубину и оригинальность, мы же оцениваем эти снимки как откровенно банальные (илл 529, 530). Мысль фотографа слишком очевидна; понятно, почему он выбрал эти сюжеты, понятно, что в них увидел. Наличие мыслительных способностей у зрителя не предполагается, — все разжевано и положено на тарелочку.

Содержание должно открыться зрителю в результате некоторого усилия с его стороны. Но усилие это не должно быть слишком малым (банальность) или слишком большим (заумность). Здесь нужна золотая середина.

Только в этом случае зритель испытает удовольствие от фотографии, а заодно и от своей проницательности.

Многие фотографы дают названия своим работам, причем делают это с одной-единственной целью — заставить зрителя увидеть в этих снимках то, что видит сам фотограф. Честно говоря, автор просто не уверен в том, правильно ли поймут его фотографии. Для того и полноценные развернутые названия, а не указания места и времени съемки, что часто бывает необходимо.

Если снимок претендует на художественность, композиция его выверена, рамка кадра жестко закреплена, фотограф сопрягает две или несколько фигур и главное внимание уделяет их согласованности, — такую работу, исходя из задачи фотографа, мы оцениваем по степени этой гармонии и, конечно, тому содержанию, которое выражает художественная форма (композиция).

531. Нада Плискова

Часто фотограф сознательно выбирает самые простые и на первый взгляд самые неинтересные сюжеты, специально подчеркивая тем самым, что главное в его снимке — это форма, именно она должна привлечь внимание зрителя. (Что не исключает, конечно, сочетания уникального сюжета и артистической формы в одной работе).

Такие фотографии больше других вызывают непонимание зрителя («Для чего это снято?», «Что здесь красивого?»).

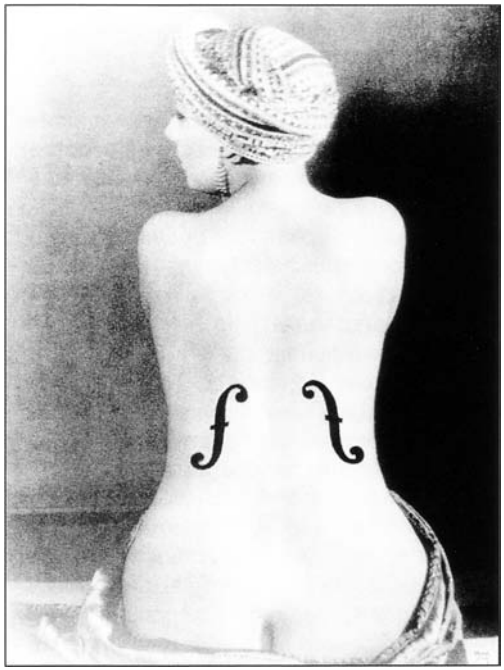
Многие фотографы работают очень необычно, броско, форма у них агрессивна. Это всевозможные искажения, деформации и сочетания, это необычные точки съемки и ракурсы, это комбинация изображений, работа красками по фотобумаге и так далее (илл. 531).

* Только следует помнить, что фотограф, как кактус, растет очень медленно. Не надо поливать его слишком обильно, он тогда просто завянет.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Это другая крайность, теперь совершенно невозможно разгадать, что хотел сказать фотограф. Было слишком просто, стало слишком заумно.

Однако для того чтобы отличить подобную формалистическую фотографию (которая всеми средствами должна удивлять, шокировать, привлекать к себе внимание) от настоящего формотворчества, достаточно одного ключевого слова — гармония. Если гармония — основа формы и если форма существует для гармонии, для содержания, то это художественный язык и художественная фотография. В противном случае, какую бы задачу не ставил перед собой фотограф, его язык имеет совершенно другую природу, и фотография оценивается исходя из этой задачи.



532. Мэн Рей

У фотографического творчества два полюса. Первый — прямая фотография (непосредственная, чистая), когда фотограф исследует реальность, раскрывает ее смысл, не внося в это свои представления. Если, к примеру, он снимает облака, то не потому, что часто они образуют узнаваемые формы, готовые образы (вот лежащая собака, а вот летящая женщина). Облака или деревья хороши не потому, что показывают нам знакомые картинки, а сами по себе. Это реалистическая фотография по Кракауэру.

На другом полюсе — фотография крайне субъективная. Фотограф использует реальность как строительный материал, а строит он то, что соответствует его замыслу, идее. Здесь непременно появятся облако-женщина и облако-собака, каждому на свой вкус. Кстати, в этом случае фотограф стремится к однозначности прочтения своего снимка.

От фотографий первого рода мы ждем максимальной достоверности, точности в изображении и соответственно оцениваем их. А с фотографиями второго рода (субъективными) все обстоит иначе. Фотографические качества — резкость, свет, пластика, фактура (все, что создает достоверность изображения) не обязательны; форма изображения, композиция не принципиальны; главное — это самовыражение фотографа, его видение, его фантазии. И здесь нас интересует оригинальность фотографа, мы оценим иносказание или метафору (илл. 532).

533. Неизвестный автор

Природа изображения не существенна. В большинстве случаев ничего не изменится, если вместо фотографии будет рисунок. А может фотограф просто не умеет рисовать и поэтому реализует себя именно в фотографии?

Часто фотограф специально ищет или организует объект съемки, подбирает соответствующие типажи, детали и т. д. Субъективная фотография редко использует репортажный способ съемки. И это понятно: фотограф транслирует свой замысел, создает иллюстрации к своей концептуальной идее. Изображение вторично, важна сама идея. Но тогда она должна быть действительно остроумной. При оценке такой работы помогает замечание Сергея Довлатова, который говорил, что художественная материя делится на три части: то, что автор хотел выразить, то, что автор сумел выразить, и то, что он выразил, сам того не желая.

Субъективная фотография — опасное занятие, ведь фотограф раскрывает свой внутренний мир. Зритель может, как тот мальчик из сказки, воскликнуть: «А король-то голый!». И действительно, часто такие фотографии перегружены «философией», манерны, претенциозны, а по сути банальны и плоски. Чужие находки в этой области

SCAN BY NE QUID NIMIS

тиражируются особенно активно. В результате получаются или страшилки, или щекоталки (илл. 533).

Многие фотографы чрезвычайно большое значение придают качеству фотоотпечатка. У них работает все — от поверхности бумаги, цвета подложки до необыкновенной резкости объектива. Особенно много внимания уделяется именно печати. Бывает так, что снимок ничего из себя не представляет, но печать... печать просто удивительная!

Печать, конечно, важна. Только это не способ улучшить неудачную фотографию. Настоящая творческая печать нужна не для украшения, а для раскрытия тех изобразительных возможностей, которые содержит в себе негатив. Нужно быть очень внимательным к негативу, почувствовать то, что в нем скрыто, и реализовать его возможности на бумаге. Множество вопросов — как печатать тени — с деталями или «в провале», в каких участках увеличить яркости маской, а в каких, наоборот, приглушить контрмаской; как печатать небо — белым, серым или черным и т. д., — все это решается всякий раз заново, применительно к данному, конкретному негативу, никаких общих рецептов здесь нет и быть не может.

Особенно важна печать в изобразительной фотографии, здесь от нее зависит степень совершенства результата, чуть светлее — плохо, чуть темнее — тоже. Все тональные отношения, акценты, глубина пространства и т. д. должны быть решены именно в процессе печати.

И опять-таки ответы на все эти вопросы содержатся в самом негативе, негатив нельзя насиловать своими желаниями, необходимо научиться слышать его собственный ГОЛОС.

(Примечание 19)

Фотографичность и художественность. Бывают фотографии, в которых техническое мастерство фотографа, филигранная работа со светом и артистическая печать поражают больше всего. И это при том, что сам снимок, может быть, большого интереса не представлял бы, будь он снят или напечатан по-другому.

Такое особое качество отпечатка — его выраженная фотографичность — в данном случае напоминает текст, написанный мастером каллиграфии. Красиво, конечно, но смысл текста практически не изменился.

С другой стороны, такая изысканная печать способна усилить звучание действительно хорошей фотографии, тем более, если эта фотография — изобразительная по сути. Кадрирование, уточнение тональных отношений способны кардинально изменить как выразительность, так и содержание фотографии.

В то время как максимальная проработка деталей, фактур, вирирование или легкое тонирование отпечатка если и увеличивают в какой-то степени выразительность фотографии, все-таки не могут сделать ее более содержательной. Их роль в другом: изображение становится иллюзорным, то есть более прозрачным и впечатляющим.

И кроме того, уникальные оптические качества изображения, и в особенности фотопечать, делают уникальным и сам отпечаток. Он неповторим, это результат огромного труда и технического мастерства фотографа, что, конечно же, вызывает большое уважение.

А вывод простой: нужно оценивать качество печати фотографии и саму фотографию отдельно. Тем более что фотограф и печатник — это в большинстве случаев просто разные люди.

Фотографичность — использование наиболее свойственных фотографии средств выразительности. Это светотень, это филигранная проработка деталей и фактур, то есть пластичность изображения, это качество бумаги: бархатистость, глубина тона, цвет подложки и, конечно, самое существенное — фотопечать.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Другое проявление фотографичности — выразительность момента, что присуще фотографии и только фотографии. Чаще всего это момент психологического раскрытия человека. Обычно именно так понимают «решающее мгновение» по Брессону. Однако сам Брессон вкладывал в это понятие совершенно другой смысл: это миг, когда линии и формы, тональные и цветовые массы спонтанно или по воле фотографа образуют гармоническое нерасторжимое целое, то есть законченную композицию.

Фотографичность заложена в самой природе фотографии и реализуется мастерством фотографа. Однако следует разделять фотографичность и художественность, это разные понятия.

Фотографичность проявляется уже в изображаемом объекте, задача фотографа — сохранить ее при переводе в изображение. У начинающего она чаще всего теряется («было так красиво!»), а у мастера сохраняется и приумножается.

Фотографичность в реальности возникает в силу разных обстоятельств, главным образом это, конечно, свет и тень. В таких случаях мы говорим о фотогеничности. Красивый свет (основу фотографичности) можно предугадать по времени дня и углу падения солнечных лучей, а снимок повторить еще раз, дождавшись нужного момента.

Художественность мы также находим в реальности, но это всего лишь слабые ее следы, не художественность даже, а возможность художественности. Полностью реализуется художественность только в плоском изображении благодаря его уникальным свойствам.

Художественность возникает спонтанно и как бы изнутри, то есть она не зависит напрямую, скажем, от света или фактуры, ее нельзя предугадать. Художественный снимок невозможно повторить, слишком большое стечение обстоятельств требуется для этого.

Художественность рождается из отношений и нюансов, ее нельзя построить логически, по формуле. Единственный критерий для нее — гениальное «чуть-чуть» К. Брюллова.

Искусство фотографирования и фотографическое искусство. Есть искусство фотографии (фотографирования), а есть просто искусство. И если первое близко по смыслу, скажем, с искусством резьбы по дереву или искусством кулинарии, то есть с занятиями, требующими определенной искусности, мастерства, а иногда даже настроения или озарения, то второе сравнивать не с чем, оно искусство и этим все сказано. В английском языке такая фотография имеет совершенно точное определение «fine art», которому, к сожалению, нет аналога в русском.

Работа фотографа может быть в подлинном смысле этого слова творческой, сами снимки — произведениями искусства фотографии, но при этом совсем не обязательно произведениями искусства. Принадлежность к искусству определяется не мастерством исполнения и не качеством отделки. Бывает, что снимок, совершенно лишенный признаков искусства фотографии, плохо напечатанный, несет в себе элементы искусства, — поражает не техническим совершенством или игрой света, а чем-то другим. То есть у такой фотографии имеются более важные достоинства. Этот кадрик на пленке так трудно распознать, зато он дороже, чем сотни других, на первый взгляд даже более «удачных».

Следует отметить, что фотографическая искусность, мастерство фотографа подчеркиваются и выпячиваются, на первый план выходят чисто фотографические средства выразительности: свет и тень, резкость, фактура, фотопечать.

(Примечание 20)

Если же говорить об искусстве без прилагательного «фотографическое», его еще

SCAN BY NE QUID NIMIS

нужно разглядеть, да и не каждому оно откроется. Но зато если откроется, голос его из тихого шепота постепенно становится мощным и красивым.

Фотография бывает разной, очень разной. Поэтому те редкие шедевры, которые рождаются внутри нее, иногда выходят за рамки фотографии как средства документирования, передачи информации или даже творчества. Это «просто» произведения искусства, равные по силе шедеврам графики или живописи. У нас нет другого названия для подобных творений человека и природы.

На таком уровне совершенства фотографическая технология не имеет большого значения. Не фотографические качества, не выраженная фотографичность потрясают нас в этих работах, но точность отношений, гармония, которая ощущается на всех уровнях, красота композиции. Изображение реальности имеет мало общего с реальностью нашего существования, это другой мир, построенный по другим законам, это мир искусства.

Таким образом, всякий раз нужно уточнять, идет ли речь об искусстве фотографии с высшей мерой его качества — фотографичностью или же разговор об искусстве в широком понимании этого слова. По большому счету искусство едино и нет непреодолимых границ, скажем, между литературой и поэзией или музыкой и живописью. Но точно так же возможна фотография поэтическая или музыкальная, философская или какая-то другая, в том числе и фотография как произведение изобразительного искусства.

А что касается терминологии, целесообразно было бы предложить следующую: искусство фотографии — то же самое, что искусство рисования или искусство стихосложения, то есть это больше искусность, мастерство, чем искусство. А фотоискусство или фотографическое искусство стоит в одном ряду с изобразительным искусством, поэзией или музыкой.

SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 2
АНАЛИЗ ФОТОГРАФИЙ

Примеры как не надо. Мы обсудим некоторые типичные примеры разбора фотографий и убедимся в том, что длинные рассуждения и описания чаще всего только уводят от существа дела. Почти всегда достаточно бывает буквально нескольких слов, лишь бы они имели отношение к данной конкретной фотографии, а не к предмету фотографирования. Затем мы попытаемся установить общий принцип анализа и, исходя из него, рассмотрим снимки, которые приводятся в этой книге.

534. Владимир Сёмин

Примеров непрофессионального разбора фотографий так много, что среди них можно выбрать настоящие «шедевры». Вот какой разбор снимка мастера приводится в одной книге по теории фотографии: «Работа В. Сёмина "Реставраторы" кажется иллюстрацией к известной пословице: "Жизнь коротка, искусство вечно". В кадре друг другу противостоят два временных потока, контрастных по своему характеру. По времени "короток" жест женщины справа, мимолетно движение человека слева, присевший на корточки реставратор тоже недолго будет находиться в таком положении. Напротив, холст, с которым ведется работа, является отрицанием этой краткости, обыденности существования. Он создан давно, в другую эпоху, и тем самым воспринимается как олицетворение длительности, долговечности. С нею гармонирует покой, умиротворенность изображенной на картине женщи-

SCAN BY NE QUID NIMIS

ны. Два временных пласта противопоставлены фотографом как два полюса жизни, и это придает времени снимка "объем", стереоскопию» (илл. 534).

Вот так, с точки зрения вечности, никак не меньше. Присевший на корточки, долго на корточках не просидит...

Попытаемся, однако, разобраться, о чем говорится в этом отрывке. Автор сразу же начинает с самой высокой ноты и держит ее в дальнейшем: «жизнь коротка, искусство вечно», «два временных потока», «краткость обыденности существования» и так далее. И это понятно, фотография для критика — только повод для рассуждений.

Впечатление такое, будто он и не видит самой фотографии, то есть видит лишь информацию на ее поверхности, фабулу. Но в таком случае можно передать ему эту информацию, например, по телефону, а сам снимок — не показывать. При этом, наверняка, будут сказаны те же слова и в том же порядке. Раз в изображении присутствует старинная картина — это символ вечности, неизменности. А если в кадре есть и люди перед картиной, то почему бы не вспомнить, что жизнь человеческая действительно коротка и изменчива. Сопоставив эти два начала, довольно легко повторить слово в слово все, сказанное критиком. И в самом деле, видеть саму фотографию для этого совершенно не обязательно.

Но если критик говорит не о фотографии, то о чем же? О своей личной интерпретации того, что ему удалось в ней увидеть и понять, то есть в конечном счете — о себе. Интересен ли нам его разбор фотографии? Конечно, если интересен он сам как личность. Имеет ли критик право излагать свое личное мнение по поводу снимка? Безусловно, имеет, если это интересно читателю. Имеет ли приведенный разбор какое-либо отношение к рассматриваемой фотографии? Практически никакого, критик говорит не о ней, не о том, что снял фотограф, а о той ситуации, которую фотограф снимал. Естественно, при этом любые конкретные вопросы — как изображена женщина на картине, сидит она или стоит, какого она роста, в чем одета, как расположены реставраторы в данный момент, как одеты они, как связаны их движения, очертания, объединяет ли их ритм или симметрия и так далее — критику не важны. Но ведь фотография всегда предельно конкретна и в этих подробностях весь ее смысл!

И самое главное: что дает это фотографу? Он ждет ответа на свои вопросы: правильно ли он сделал выбор, построил изображение, собрал в кадр необходимые детали?

Перед нами некая ситуация, которая в реальности длилась достаточно долго, и фотограф имел возможность выбрать один-единственный момент, представленный на снимке. Он нашел смысл именно в этом моменте и настаивает на нем. Можно вообразить себе сотни других моментов данной ситуации: реставраторы будут ходить, работать, садиться на корточки и вставать, пить чай и разговаривать, находясь все время в поле зрения камеры перед неподвижной картиной. Так вот, все, сказанное критиком, относится не к тому моменту, который выбрал фотограф, а к ситуации в целом. Иначе говоря, все это в равной степени было бы применимо к той сотне снимков, которые фотограф мог бы сделать и, наверняка, сделал, но выбрал именно этот кадр.

Критик строит свои умозаключения, основываясь на логических связях (мы назвали их внешними), значениях тех предметов и фигур, которые присутствуют на снимке. Картина — символ вечности, жизнь человека, наоборот, коротка, все это так, все это было очевидным уже в изображаемом — в объекте съемки. Но фотография — это изображение, сама ситуация и ее смысл могут выглядеть совершенно иначе.

Содержание всегда неразрывно связано с формой, поэтому раскрыть его можно только в изображении, и без анализа композиции не обойтись. Внешние смысловые связи лучше оставить в стороне. Они объективно существуют в нашем сознании, но, вместе с тем, интерпретация их может быть очень субъективной, личной. Иначе говоря, необходимо рассматривать в первую очередь взаимодействие изобразительных знаков (внутренние связи), их выразительность, а потом только переходить к значениям этих связей.

535. Вариант

Анализ фотографии «Реставраторы» мог бы выглядеть следующим образом. Картина стоит очень низко, практически на полу. Светлая фигура женщины на картине взаимодействует с белыми халатами реставраторов и соизмерима с ними. Это форма, а вот и содержание, которое она выражает: ощущение общего пространства и единства всех четырех изображенных в снимке фигур, контакт между ними.

Фигуры в снимке расположены совершенно определенным образом (главная находка фотографа). Сидящая женщина и двое реставраторов перед ней соединены множеством связей подобия, их контуры сливаются в одно целое, их объединяет и ритм мягких, округлых линий (три руки, очертания плеч, подобие сидящей женщины на портрете и склонившейся перед ней фигуры — самая сильная связь в изображении). Мужчина слева, казалось бы, не обязателен в этой композиции. Однако и он играет свою роль, связан с фигурой женщины справа (две вертикали), вместе они образуют композицию Весы, в силу этого объединение двух фигур в центре становится еще более сильным (чему помогает и блик на картине, он превращает картину в реальное пространство). Белые халаты вызывают эффект обратной перспективы: двое реставраторов зрительно еще активнее проникают в пространство картины. Та ким образом, женщина на картине и окружающие ее люди существуют как бы в одном пространстве и в одном времени. И это тоже форма.

Теперь к содержанию: объединение фигур, их единство, цельность этого объединения (связи) настолько сильны и гармоничны, что сама фотография чудесным образом превращается в картину, но теперь уже с четырьмя персонажами какого-то ушедшего века. Рама реальной картины как бы раздвигается и вбирает в себя все, что изображено на прекрасной фотографии Владимира Сёмина.

Вот, пожалуй, и весь анализ. Все остальное, как мы уже говорили, это индивидуальные ассоциации, они всегда слишком личные, чтобы рассматривать их всерьез. Мы же исследуем механизм воздействия снимка на зрителя, те объективные зрительные причины, которые как раз и вызовут (точнее — могут вызвать) эти самые ассоциации.

Заметим, что компьютер может моделировать то самое обобщенное видение, о ко-

SCAN BY NE QUID NIMIS

тором много говорилось в этой книге. И это, конечно, может помочь при анализе фотографии.

Самые нужные для анализа инструменты — это фильтры Gaussian Blur и Median программы «Фотошоп».

Применение фильтров размытия изображения дает тот же эффект, что и чужие очки. С той лишь разницей, что степень этого размытия можно изменять.

Такие рентгеновские снимки фотографии или картины (илл. 535; см. также с. 299) чрезвычайно полезны. На них мы видим основу, костяк композиции.

Мешающие обобщенному видению мелкие детали и подробности уходят, а важные для восприятия фигуры, лишенные излишней детализации, остаются и выглядят как тональные массы. Они-то, сочетаясь друг с другом, и создают композицию снимка.

536. Леонс Баподис

Еще один пример. «В работе Л. Балодиса "Взгляд" изобретательно соединены обе противоположности — длительность действия как бы нарастает по мере движения из глубины кадра к первому плану. Вдали видятся чьи-то фигуры, они перекрыты двумя разговаривающими девочками. Мимолетен жест одной из них, указывающий на что-то, ее подружка смотрит туда, но, вероятно, скоро потеряет к этому интерес. Взгляд женщины в белом свитере и шляпе направлен на дочку, женщина задумалась — ее раздумье будет длиться дольше, чем жест девочки в глубине снимка. На первом плане дочь женщины, ее взгляд в упор направлен на зрителя. Перед нами не портрет, не "драматизированное жизнеописание": изображение девочки не портретно, потому что она совершает определенное действие (даже два), а мы условились, что действие является атрибутом "жанра". Во-первых, девочка, увидев фотографа с камерой, заинтересованно среагировала на него. Это действие недолгое, кратковременное. Ее главным действием становит ся взгляд. Все другие персонажи заняты тем, что происходит внутри снимка — в мире, который отделен от нас изобразительной плоскостью. Взгляд девочки словно пробивает эту плоскость, как бы размыкая внутренний мир снимка. Его главная героиня пристально всматривается в наш мир и благодаря фотографии этот взгляд вечен, он будет длиться пока существует сам снимок и пока существует наш мир. От кратковременного жеста девчушки на заднем плане до этого вечного взгляда нарастает у Балодиса "дыхание времени", становясь все более мощным и широким» (илл. 536).

537. Людмила Панкратова

Нужно перевести дух. И снова о вечности много, о снимке — ничего. Возникает ощущение, что автору нечего сказать, и он все время вынужден что-то придумывать. Об изображении ни слова, а ведь снимок отчасти изобразительный. Две светлые фигуры матери и девочки образуют треугольник, этим, а еще встречей их рук, выражено их единство. Остальное все от лукавого. Кстати, фотограф специально запечатал людей на заднем плане, они только мешают.

И опять критик видит в фотографии только набор символов, то есть оперирует исключительно внешними связями.

Получается, что любой персонаж на любой фотографии, который смотрит прямо на зрителя, «пробивает эту плоскость» и взгляд этот переживет не только нас с вами, но и всю цивилизацию. Но девочка на фотографии Балодиса — отнюдь не Джоконда, фотография эта имеет мало общего с подлинной картиной. И вообще она достаточно неряшливо сделана.

Конечно, в ней есть элемент изобразительности — это связь белых фигур, но все-

SCAN BY NE QUID NIMIS

го лишь элемент, а не гармоническая целостность настоящей композиции. И уж во всяком случае, сопоставление этой простенькой фотографии с вечными шедеврами живописи совершенно непозволительно.

538. Владимир Филонов

«Возьмем, к примеру, снимок Л. Панкратовой "Девочка с ромашками". Рассмотрим сначала цветы. Рука девочки изогнута в локте и словно обнимает ромашки. Чашечки у них темны, чернота этих кружочков подчеркнуто контрастирует с белизной лепестков, как бы стремительно разбегающихся в разные стороны (...).

Кроме цветов на зрителя смотрят еще и глаза девочки. Взгляд их задумчив, чуть-чуть испуган и в то же время требователен, словно и не мы, зрители, должны вглядеться в девочку, а она — в нас. Между "взирающими" цветам и глядящей девочкой ощущается родство, сходство. Из-за этого родства неизбежно припоминается популярная фраза: "Дети — цветы жизни". Фраза не отождествляет впрямую детей с цветами, а как бы выделяет в детях определенные свойства: наше нежное, любовное к ним отношение и то, что в детях словно расцветает взаимное чувство родителей. Фраза, как и положено понятию, отвлекаясь от конкретных Машенек, Сашенек и Женечек, характеризует само детство, подчеркивая в нем ту атмосферу обожания, которой детство окружено.

Все подробности на снимке как бы подводят зрителя к формуле о "цветах жизни". Какую деталь ни возьми — волосы, плавно спадающие к плечу, нечетко смоделированную руку, легкий овал лица, перечеркнутый непокорной прядкой, — все это поддерживает ощущение нежной прелести девочки. Такое же ощущение обычно ассоциируется у нас с цветами. Ромашки будто и даны для того, чтобы мысль зрителя направить в эту сторону, то есть чтобы девочка, а через нее и детство как таковое ассоциировались с цветением» (илл. 537).

Без комментариев. Снимков, подобных этому, в мире миллионы, если о каждом наговорить столько слов, жизни не хватит прочитать. Да и не стоят они того — не дети, конечно, а любительские снимки.

И еще раз мы убеждаемся, что количество слов, сказанных «по поводу» фотографии, никак не приводит нас к желанной цели — разобрать достоинства и недостатки снимка, а только скрывает некомпетентность автора. К чему такой «разбор» и все эти пышные слова, неужели они нужны были для того только, чтобы заключить его банальной фразой «дети — цветы жизни»?

Фотография Панкратовой откровенно слаба. Единственно, что несколько украшает ее — это печать, свет мягко рисует лицо девочки и руку с цветами, все несущественное погружено в темноту. Говорить о композиции здесь совершенно неуместно: снимок скомпонован так, как может позволить себе только начинающий. Лицо девочки попало в центр кадра, а более активные плечо и рука с ромашками обрезаны рамкой. Снимок необходимо кадрировать справа и сверху.

«Обратимся теперь к другому снимку — "Внуку" В. Филонова. Зрительское внимание прежде всего привлекает здесь фигура мальчика. Вспомнив определения Альберти, фигуру можно счесть единой поверхностью, ибо по тону изображение ребенка отличается от всего остального на снимке. Лишь несколько деталей — разрез рта, опущенное веко, легкая тень на шее, складки маечки — чуть-чуть выделяются из общей белизны.

SCAN BY NE QUID NIMIS

(Вот ведь неплохо насчет белизны, хотелось бы дальше о причинах. Причины! — *А. Л.)*

Внук на снимке Филонова, как и девочка у Панкратовой, вызывает ощущение мягкости и нежности, однако смысл мальчишеской фигуры — иной. Бытовало когда-то латинское выражение "табула раса", в буквальном переводе — "чистая доска", а фигурально — "чистая душа". Выражением этим обозначались люди неопытные, не вкусившие жизни; со временем, когда человек испытывает горести и радости, победы и поражение, которые оставят на нем свои отметины, он уже не будет "чистой доской", а пока этого нет, душа человека и внешний его облик не испещрены письменами жизни, чисты. Понятие "чистая доска" и приходит на ум, когда глядишь на мальчика в кадре Филонова...

...В кадре наряду с ребенком есть дед. И если внук почти бесплотен, то дед подчеркнуто материален, кажется, можно пересчитать морщины, избороздившие его лицо. Старик сух, жилист, его взгляд задумчив, вероятно, старик размышляет о том, как пойдет жизнь внука, что ждет его впереди.

Дед снят на фоне бревенчатой избы. Фактура стены столь же тщательно проработана, как и лицо человека. Трещины бревен подобны морщинам старика и так же обегают черный сучок, как морщины — глаза деда. Оттого на снимке предстает человек, пребывающий в своем мире — близком ему, естественном для него, органичном. Напротив, внук — "чистая душа" — из-за своей белизны и бесплотности не гармонирует с окружением, не вписывается в него. Ребенку, по-видимому, органична другая реальность — страна мечтаний и фантазии, столь же эфемерная, столь же бесплотная, как и фигура на снимке» (илл. 538).

Мы уже говорили о том, что при анализе этой фотографии необходимо было, прежде всего, обратить внимание на обратную перспективу. Только в ней причина «нереальности» фигуры мальчика, неожиданности появления ее в кадре.

Именно обратная перспектива — главная особенность формы этой фотографии, она же и выражает содержание. Не следует забывать также о кажущемся движении черных масс вперед, а светлой фигуры — назад, в глубину снимка. Этот изобразительный эффект и приведет нас к смыслу, но не к тому банальному и поверхностному, о котором пишет критик, а к подлинному, поэтическому смыслу этой прекрасной фотографии. Причем надо заметить, что смысл этот только разрушается в результате самых глубокомысленных рассуждений, любых попыток перевода его на другой язык.

539. Ремигиюс Пачеса

О натюрморте: «У Р. Пачесы, к примеру, в "Натюрморте IV" изображаемое пространство уплощено — кадр не имеет дальних планов, поскольку сознательно лишен глубины. Снимаемые предметы — бутылки разных очертаний — расположены на узкой полосе подставки и придвинуты к изобразительной плоскости. Развертывание всякой ритмики есть процесс; поэтому пространство в кадре, — не только форма существования предметов, но и форма существования процессов.

Один из двух основных ритмов снимка Пачесы создан контурами предметов. В контурах господствуют вертикали — не зря кадр имеет вертикальный формат (правда вертикали эти изгибаются, сламываются у горлышек бутылок). Изображенное здесь пространство ритмизируется вертикалями, разбивается ими на мерные доли, то есть в нем "актуализируется свойство к членению".

Контур, отмечал Фаворский, привязывает предмет к плоскости. С плоскостным ритмом контуров на снимке спорит объемность запечатленных вещей. Она специально подчеркнута бликами, рефлексами. Благодаря

SCAN BY NE QUID NIMIS

объемности, предметы барельефны и словно стремятся преодолеть изобразительную плоскость. К тому же, бутылки выстроены полукругом, который выгибается на зрителя. Этим изгибом стремление форм выйти из плоскости усиливается, подчеркивается. Дидро полагал, что пространство в картине может быть углубленным или выпуклым: "Вид углубленный рассеивает предметы и распространяет их в глубине; выпуклый вид собирает их на переднем плане". Следовательно, кроме "свойства к членению" в пространстве этого снимка актуализируется и его "выпуклость".

Полукружье бутылок расположено в кадре фронтально — к зрителю они обращены анфас. Уже такая позиция несколько препятствует выходу из плоскости, движению на зрителя, поскольку, согласно Фаворскому, фасовое положение "делает всю композицию неподвижной". Не довольствуясь этим, автор добивается еще и пластического конфликта: черная бутыль противостоит на снимке движению светлых. Темные тона, как известно, ассоциируются с низом, землей; светлые — с высью, небом. Оттого предмет в темной тональности ощущается более тяжелым, чем светлый. Черная бутыль у Пачесы именно своей тяжестью противоборствует движению светлых сосудов в пространстве кадра. Тормозящее их действие подкреплено головкой чеснока в левом нижнем углу, этот небольшой предмет тоже воспринимается как препятствие. Тем самым, пространство здесь характеризуется не только расчлененностью и выпуклостью, но также конфликтом между изображенными предметами. Содержание их "тихой жизни" в данном случае является действием "движения" и контрдействием "торможения"» (илл. 539).

Нужно ли было тревожить тени стольких великих людей, чтобы разобрать эту простенькую картинку? Наверное, очень смеялся фотограф над этим описанием; за то время, которое он потратил на чтение, он бы снял еще четыре точно таких же.

Никакого движения «светлых сосудов» на снимке нет, да и самих этих сосудов нет, они не светлые. Единственное, на что надо было обратить внимание, — белое блюдо сзади и белая же головка чеснока, которая уравновешивает это белое, но никакого «тормозящего действия», конечно же, не оказывает.

О портрете. «Более сложно характеризует пространство фигура на снимке А. Шешкуса "Женщина". Фотограф как бы полемизирует с канонами станкового фотографического портрета, отсекает рамкой кадра то, что всегда почиталось и почитается главным в портрете — лицо модели. Для портретистов оно — "зеркало души", выразитель внутреннего мира: Шешкус делает таким зеркалом корпус женщины. Фигура ее кажется плотной, массивной и будто приземленной, твердо стоящей на полу. Эту массивность подчеркивают тяжелые складки юбки, широко расставленные ноги. Несмотря на плотность, приземленность, женщина на снимке гармонична: фотограф характеризует свою модель одной из самых совершенных линий — S-образной» (илл. 540).

540. Альгирдас Шешкус

Вот мы и добрались до S-образной линии универсальной красоты. Жаль, что автор не объяснил, где ее искать в самом снимке, уж не привиделось ли ему?

Отрезать человеку голову рамкой кадра — серьезный поступок. Он должен быть обоснован, потому что имеет слишком большое смысловое наполнение.

Снимок Шешкуса построен в темной тональности, обращает на себя внимание связь темно-серой юбки и подобной ей шторы справа. Естественно, что активное светлое лицо женщины никак не укладывалось в такую тональность, «рвало» ее, потому фотограф, не долго думая, его и обрезал. Что ж, по крайней мере, это говорит

SCAN BY NE QUID NIMIS

о том, что у автора есть чувство тональной гармонии, что уже неплохо. Но достоинства снимка этим исчерпываются, остаются недостатки, которых гораздо больше.

Снимок представляет собой этюд, но не законченную работу, что-то в нем фотографу удалось, но целое не сложилось. Слишком велика претензия на оригинальность, ничем, впрочем, не подкрепленная.

Наверное, достаточно таких примеров. Многим разговоры о фотографии кажутся легким занятием, о ней можно говорить все, что угодно. Но не настолько же!

Примеры как надо. И все же зададим себе вопрос: собственно, а что такого, — свободный поток сознания, язык культурного человека, ссылки на известных мыслителей. Может быть, так и надо, может это и есть настоящий анализ фотографии?

Ни в коем случае! В конце концов, речь не об этом авторе и не об этой книге (поэтому мы сознательно не указываем название и автора). Беда в том, что таких книг «по фотографии» множество, и все они написаны примерно в одном ключе.

В чем же порочность метода? Если это мнение обычного потребителя, к чему навязывать его читателю? Но если даже автор высокообразованный человек, обладающий нестандартным мышлением, и нам интересно течение его мысли, то к чему больше оно имеет отношение — к рассматриваемой фотографии или к нему самому?

Читателю или зрителю нужно подсказать, куда смотреть, на что обратить внимание (в этом главная проблема зрителя и главная задача критика), но никоим образом не предлагать ему свое прочтение произведения, тем самым указывая, что он должен почувствовать. Пережеванная пища несъедобна. Пускай чувствует, что угодно, пусть воспринимает по-своему.

Нас интересуют прежде всего не сами ассоциации, которые может вызвать произведение, а причины, их вызывающие. Вот эти причины и есть главная работа и главная проблема художника или фотографа. Естественно, если говорить об изобразительном искусстве, причины эти спрятаны в самом изображении (где же еще им быть?), в его форме.

Фотограф выбрал свой снимок из многих и многих, он видит в нем что-то, но не всегда может объяснить, что и где именно.

Вот здесь-то ему на помощь и должен прийти искусствовед, эксперт или критик (называйте, как хотите). Он по определению знает об искусстве гораздо больше, и кругозор у него гораздо шире. И в идеале только он способен помочь художнику, а возможно, даже подсказать ему какое-то новое решение, определить, правильным ли путем он идет и какие проблемы возникнут завтра.

Именно критик или искусствовед может объяснить автору смысл его фоторабoты, если тот сам его не понимает. К сожалению, следует признать, такое случается довольно часто, не всякий фотограф дает себе труд разобраться в своих работах, выбрать из них лучшие, а тем более понять, о чем они говорят. Но тем самым критик берет на себя большую ответственность, его разбор фотографии должен быть доказательным и опираться на реально существующие детали или изобразительные элементы фотоснимка. Ключ к пониманию снимка в предельной конкретности его разбора.

Ну а если критик не способен на это и все, сказанное им, в какие бы красивые словесные одежды оно ни рядилось, сводится к простейшей формуле «в этом что-то есть», тогда теряется всякий смысл института искусствоведения, а художник остается один на один со своими проблемами.

Каждая из рассмотренных фотографий могла быть снята так, а могла иначе. И всякий фотограф сделал бы это по-своему. Но ведь речь идет о конкретной фотографии и о том, как ее снял конкретный чело-

век. Дело не в перечне изображенных деталей и фигур (люди перед картиной, мать и дочь, девочка с ромашками и т. д.), а ведь разговор шел только об этом, о том, что именно изображено и ни слова о том, как это изображено.

Раз на снимке дед и внук, значит это образ детства и старости. Очень зловредное это слово «образ», оно приложимо ко всему.

И «белый» мальчик — это не «чистая доска», а всего лишь результат неправильной экспозиции при съемке.

Но раз уж он вышел таким неправдоподобно белым, раз фотограф не выкинул негатив как бракованный, а, наоборот, напечатал его и, по всей видимости, видит в нем что-то ценное, об этом и нужно было говорить. Сводить все к символам — занятие для слепых, в любом изображении можно найти десятки таких псевдосимволов. Слепой не видит изображение, он воспринимает только слова, названия изображенных предметов. И по этим словам судит об изображении. Но тогда это относится и к автору цитируемой книги.

Мать и дочь. Будь они изображены по-другому, фотография имела бы другой смысл. Фотограф определенным образом строил кадр, сопрягал фигуры, заметил и использовал белый цвет одежды, запечатал лишние фигуры. Ему нужен разговор по существу, ему нужно сказать, правильно ли он мыслил, в конце концов, его надо просто похвалить за удачное изобразительное решение, за его маленькое открытие. Но об этом как раз ни слова.

И девочка на снимке с ромашками могла смотреть сквозь букет, и тогда при определенном освещении глаза и ромашки, может быть, действительно напоминали друг друга. Да мало ли как можно было снять этот сюжет. И в каждом случае содержание его было бы различным, в зависимости от того, как он снят. Это «как» — главное, что интересует фотографа, ибо оно и является основным средством и смыслом его творчества.

Так что, разбирая фотографию, говорить следует не о фабуле (список людей и предметов), а исключительно о форме изображения, а это и есть наше «как».

Основной принцип. Анализ должен быть предельно объективным и доказательным, иначе это не анализ, а рассуждения по поводу.

Говорить следует только о том, что реально существует на фотобумаге, то есть об изображении, особенно это касается изобразительной фотографии (такой, где смысл заложен именно в изображении, а не в изображаемом). Если фотография художественная, только анализ формы приведет нас к ее содержанию.

Фотографию следует оценивать отдельно от изображаемой ситуации или события. Ситуация может быть интересной и многозначительной, а фотография — простой фотофиксацией. В этом случае единственная заслуга фотографа в том, что рядом не было других людей с фотокамерой. А иначе, может быть, мы получили бы гораздо более содержательный снимок. Ситуация, которую снимал фотограф, и ситуация на его фотографии могут значительно отличаться, в этом основа фотографического творчества.

Разбирая фотографию, не следует ее пересказывать. Далеко не всякую фотографию можно пересказать словами и прежде всего это относится к самым лучшим из них. Язык изображения вообще не допускает возможности перевода его на другие языки.

Иногда достаточно бывает буквально нескольких слов для исчерпывающего анализа. Что замечательно — чем лучше фотография, тем меньше требуется слов. Нужно только подсказать зрителю, куда смотреть и на что обратить внимание.

Необходимо научиться видеть те объективно существующие изобразительные аналогии и контрасты, которые способны вызвать у зрителя определенные ассоциации, и показать их ему.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Искусство анализа в том и состоит, чтобы сказать о фотографии ровно столько, сколько необходимо, но ни словом больше.

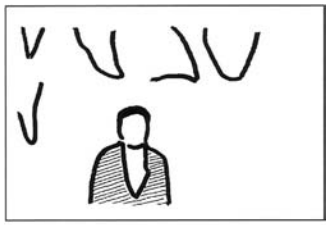
В случае если изображение на снимке не является содержательным, если главное в фотографии — это информация, деталь, момент, ситуация, настоящий разбор и анализ такой фотографии заключается в том, чтобы выявить главную причину ее выразительности, указать, чем интересна эта информация, чем необычна ситуация, какая именно деталь и почему главная, и, наконец, в чем заключена выразительность взятого момента и что она выражает.

541 . Гунар Бинде «Психологический портрет»

Нужно определить самый нерв фотографии, тот главный элемент или несколько элементов, которые действуют аналогично сцеплению мыслей и сцеплению слов, о которых говорил Л. Толстой. Только в нашем случае это будет сцепление иконических знаков, заменяющих в изображении реальные объекты, сцепление на уровне их значений (или на уровне изображений в изобразительной фотографии).

Таким образом, при разборе фотографии необходимо прежде всего провести анализ ее формы (объективно существующей и не зависящей от точки зрения критика или зрителя), отыскать содержательные элементы в этой форме и раскрыть их смысл.

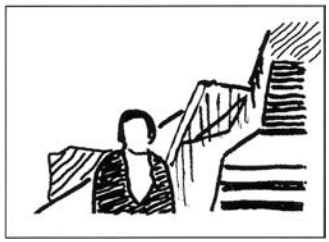
Оценка же предполагает установление места и значения данной работы в творчестве фотографа. Один и тот же снимок будет большой удачей для одного и неудачей для другого. Кроме того, на пленке у фотографа А может случайно появиться какой-то кадр, который по логике больше бы соответствовал видению или стилистике фотографа В. Тогда нужно отказаться от него как от чужого, как бы ни было тяжело с ним расставаться.



542

Разбор фотографий. Как уже отмечалось, фотографическая композиция гораздо скромнее, чем живописная, она не претендует на охват всех деталей в кадре, а только нескольких главных, зрительно выделенных.

Но есть и исключения, хотя, конечно, довольно редкие. Рассмотрим одно из них — удивительно красивый снимок Гуна-ра Бинде, который он назвал «Психологический портрет» (илл. 541).



543

Изображение лишено какого бы то ни было рассказа, мы ничего не знаем об этой женщине, кто она, ждет ли кого-то, что с ней случилось или случится через секунду. Но одно и очень сильное ощущение возникает практически у любого зрителя — ощущение сложности, конфликтности, какой-то двойственности. Все эти качества мы, естественно, приписываем героине, отсюда психологичность портрета, отсюда, кстати, и точность его названия.

Треугольник светлого платья повторяется в очертаниях веток, образуя выразительное ритмическое движение, связывая ее фигуру и два дерева над ее головой гармоническим единством. И это одна часть композиции, достаточно самостоятельная, если не считать незаполненный правый угол (илл. 542).

SCAN BY NE QUID NIMIS

Можно указать и другую самостоятельную часть, в которой фигура женщины прекрасно себя чувствует. Если черная кофта женщины отправляет нас к деревьям, то светло-серое ее платье связывается с лестницей, а темно-серая будка за ее спиной — с листвой в правом верхнем углу. Это как бы другой мир, контрастный миру природы, — лестница, ступени и перила (илл. 543).

Композиция фотокартины складывается из двух самостоятельных композиций, причем фигура женщины является главным компонентом как в той, так и в другой.

Своей направленностью черные стволы деревьев организуют сильнейшее движение в левый верхний угол кадра, а светлая лестница, перила, линия насыпи и ритм ступенек ведут нас в правый верхний угол. Эти два сильных диагональных движения вступают в неразрешимый конфликт, фигура как бы разрывается между двумя стремлениями, ибо вовлечена в каждое из них. В целом, эта удивительная композиция построена на ритмических повторах, тональных связях и диагональных движениях.

Таким образом, содержание этой фотографии настолько слито с ее формой, что отделить одно от другого невозможно. И содержание это вызывает вполне определенное ощущение или чувство у зрителя. Замечательно еще и то, что описать его словами нет никакой возможности, слова здесь бессильны и не нужны.

544. Валерий Щеколдин

Интересный пример организации движения глаза — фотография Валерия Щеколдина (илл. 544). Композиционный центр на снимке — белое пятно гроба. К нему приводят две сильные активные линии — белые диагонали полотенец, а также руки двух мужчин.

Остановившись на лице мужчины слева мы приходим к лицу другого, в центре, затем по направлению его взгляда и руки опускаемся вниз по белой прямой полотенца и снова поднимаемся к лицу первого. Такой замкнутый путь обхода довольно долго не выпускает глаз из этого треугольника. Когда мы, наконец, приходим к мальчику справа, мы обнаруживаем главную деталь — руку его отца, которая указывает, как можно догадаться, в готовую могилу (илл. 545).

545

Замечательно, что линия его руки и взгляда направлены в ту же точку, куда ведут все активные линии, их на снимке как минимум четыре, причем одна из них — это рука отца.

Такая композиция — большая удача фотографа. Здесь все сложилось удивительным образом, имеется даже «разговор рук», как на картине Репина. Естественно, как и во всякой фотографии, здесь есть второстепенные детали, которые мешают, — это люди на заднем плане. Не будь они такими резкими, снимок стал бы более лаконичным и выразительным, а треугольник с полотенцами более выделенным.

Путь обхода для глаза на этой фотографии определяется активными линиями композиции. Главная значащая деталь (указующий жест отца) появляется только в конце обхода. Она и определяет содержание фотографии. «Все там будем», — говорит рука отца. «И я тоже?», — написано на лице мальчика. Разворачивающийся во времени обхода сюжет со своими завязкой, развитием и кульминацией превращается в содержательный рассказ.

Фотография Щеколдина — результат редкого стечения обстоятельств и, конечно, мастерства фотографа. Такое случается не часто.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Снимок этот — типичная фотография момента. Если фотограф среагировал на жест отца, он не мог видеть выражения лиц остальных персонажей и поэтому в точности не знал, что получится на пленке.

В литературе, музыке, других временных искусствах кульминация подготавливается длительным процессом восприятия. В изобразительном искусстве восприятие обычно начинается с кульминации. В картине «Иван Грозный убивает своего сына» мы прежде всего воспринимаем кульминационный момент драмы и только потом, по деталям — опрокинутому стулу, луже крови — как бы возвращаемся назад во времени.

То же касается и фотографии, но если живопись способна изображать разновременные события в одной картине, тем самым подготавливая кульминацию, фотография на это не способна.

Поэтому так важен композиционный прием, который применен в рассмотренной фотографии, — задержка внимания в начале обхода, и только затем кульминация — существенная деталь, которая неожиданно появляется в правой части кадра.

546. Ли Миллер

Рассмотрим еще один снимок, чрезвычайно важный для понимания механизма восприятия связей подобия, в частности тональных или цветовых.

Будапешт, 1946 год. Фотограф Ли Миллер снимает расстрел человека, по всей видимости, сотрудничавшего с гитлеровцами. Снимает она, как легко догадаться, из окна второго или третьего этажа жилого дома или гостиницы (илл. 546).

По счастливой случайности точка съемки оказалась предельно точной. Во-первых, при съемке сверху шеренга стреляющих опустилась вниз, а человек, которого расстреливают, поднялся над ними. И, во-вторых, что удивительно, он попадает точно в просвет между двумя людьми в черном (сам этот человек повторяет контрформу между двумя солдатами).

547. Вариант

Такая многозначительная случайность говорит о многом. Преступник и исполнители с ружьями одинаково черные, они подобны по цвету и размеру. Он сам мог бы стрелять с ними вместе в другого преступника.

И эта ассоциация имеет вполне рациональную причину. Единство, основанное на связи подобия цвета или тона, одно из наиболее сильных. Мы отождествляем до какой-то степени две подобные фигуры или детали (если степень подобия дает для этого основания). Они как бы сделаны из одного вещества, они одной природы, мы ищем (и находим!) в их соединенности более глубокие смысловые связи.

Что может быть общего между священником в белом и белыми мешками за спиной арестанта? (Других таких выделенных фигур или деталей в кадре просто нет). И опять же, мы начинаем сравнивать и сопоставлять две эти белые формы. И опять ищем ассоциативную связь между ними. Получается, это священник стоит за спиной человека, в которого стреляют, это в священника полетят пули. Ведь в этом его работа и истинное его предназначение.

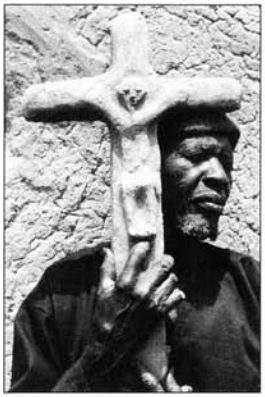
Итак, связи подобия несут в себе идею отождествления двух или больше объектов, что бы они ни изображали. Конечно, эта идея привела нас довольно далеко, к таким обобщениям, которые сделает не всякий зритель. Но у автора одно оправдание — он говорит о совершенно объек-

SCAN BY NE QUID NIMIS

тивных зрительных ассоциациях, они-то и вызвали приведенную интерпретацию, пусть даже субъективную.

Любая интерпретация субъективна, и с этим ничего не поделаешь. Все дело лишь в том, дают ли реально существующие в изображении аналогии и контрасты сколько-нибудь определенное направление, толчок этой интерпретации (такая форма содержательна), или же никакого направления просто нет, и каждый увидит то, что хочет увидеть (или не увидит ничего). Подобная форма в зависимости от зрителя может иметь произвольное содержание, а это значит — не иметь никакого.

Таким образом, снимок этот из факта, документа превращается в глубокое размышление о жизни и смерти. Но что же перед нами, офорт Гойи из серии «Ужасы войны», картина художника, где все тщательно продумано и взвешено? Нет, это чисто документальная фотография. А все то, что мы в ней увидели, — дело случая, игра природы. И судя по всему, даже не заслуга фотографа, она напечатала полный квадрат негатива и совершенно не позаботилась об изобразительной стороне своего снимка, а ведь он, в силу наличия двух композиционных центров, определенно требует симметрии в их расположении (илл. 547).

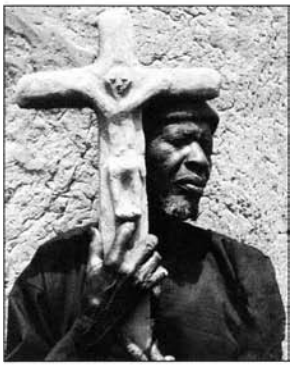


548. Аббас

Фотография Аббаса подписана «Христианин в Дагоне». Снимок скомпонован ради одной единственной детали — креста, именно он выделен рамкой. А голова, лицо человека как будто лишние в кадре, они только мешают (илл. 548).

Фотография поражает не только изображенной на ней ситуацией и ее символическим значением, не только фактурой стены, чем-то схожей с кожей черного человека, хотя все это, конечно, важно и сознанием оценивается.

В этом снимке важно и другое — острота, странность композиции. Впечатление такое, будто фотограф не учел расположенной в кадре фигуры человека, и в особенности его лица, будто он не увидел того и другого. Намеренно или случайно, автор скомпоновал кадр так, как будто на нем имеются только белый крест и еще рука на кресте.

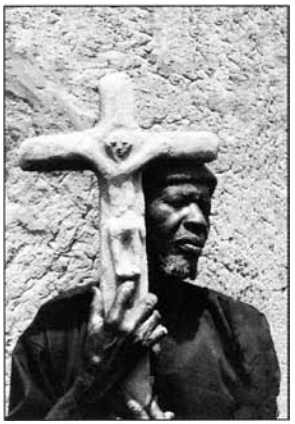


549. Вариант 1

Но так снимать нельзя! В любой фотографической школе начинающему за такой снимок поставили бы двойку. Однако то, что нельзя начинающему, можно мастеру.

Неправильность оригинальной компоновки вызывает сильнейшее напряжение, это просто шок для взыскательного глаза. Можно даже указать место, где возникает это напряжение. Это сильнейшее давление рамки на лицо (или лица на рамку). Такое же давление испытывает рамка сверху, благодаря далекому от благородных пропорций делению кадра горизонталью креста. Но на лице человека страдание, и оно соответствует тому драматическому ощущению, которое возникает благодаря этому напряжению!

Что самое интересное — если бы снимок Аббаса был скомпонован по правилам, он потерял бы большую часть своей привлекательности. И это легко показать, если только продолжить кадр вправо или вправо и вверх (илл. 549, 550).



550. Вариант 1

Подчеркнем, что эффект этот возникает в результате определенного расположения геометрических фигур и не связан напрямую с тем, каков этот человек и что он делает. То есть ощущение это вызывается композицией снимка и только потом «складывается» в нашем сознании со смыслом происходящего.

Такой прием — нарочитое выделение рамкой кадра одной детали и игнорирование роли других, более выделенных, иногда срабатывает, но копировать его бессмысленно, он применим в исключительных случаях. В остальных же фотограф законно получит свою двойку за неряшливую композицию.

(Примечание 21)

SCAN BY NE QUID NIMIS

Теперь мы приведем анализ тех фотографий, которые не были разобраны в книге или же разобраны недостаточно.

SCAN BY NE QUID NIMIS

551. Неизвестный фотограф. Крым, Массандра, кедр ливанский. 1 марта 1938 г.

Можно себе представить, как боролся старичок-фотограф санатория в Крыму с этими ореолами. Наверное, он просил отдыхающих собраться в другое время у такого удобного для съемки дерева, но они не могли, у них был мертвый час.
И что же, именно благодаря ореолам обычный снимок на память приобрел ту глубину и подтекст, которые и выделяют эту фотографию из тысяч ей подобных.

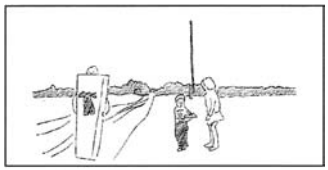
SCAN BY NE QUID NIMIS

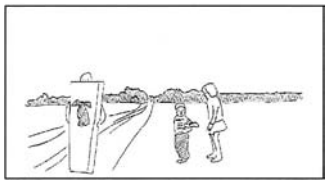
552. Владимир Сёмин

Конструкция чрезвычайно прочная, все связано со всем, все работает на цельность: черный бант + штанишки мальчика: голова несущего + голова девочки (она похожим образом режется линией горизонта); белые волосы девочки + повязка на руке мальчика + бетонное основание столба: даже деревья в том месте, откуда начинается дорога, и те повторяют форму банта на крышке гроба. Остается только дорогу представить себе черной, и она с деревьями даст такой же черный бант, по которому идет человек с белой крышкой, а на крышке... Но самое неожиданное здесь — это столб.

Казалось бы, а он-то зачем? Никакого смыслового наполнения он не имеет, разве только повторяет вертикаль несущего, зрительно сопоставим на плоскости с ростом человека. Но вот можно попробовать убрать столб. И что же? Снимок умирает, он не живет. Два центра композиции (вариант Весов) и многочисленные связи между ними заставляют нас переходить от одного к другому, сравнивать их, искать смысл в этом сопоставлении.

Удивительную фотографию снял Владимир Сёмин, после нее он мог бы просто ничего не делать, а он все снимает и снимает....





553,554

555

Эта изысканная композиция построена на выразительном соединении всего двух линий — висящей дорожки и вертикали трубы. Остальные детали только усиливают их согласие. Одинокая кривая линия дорожки не находит отклика в кадре (разве только в дымке из трубы), поэтому она не устойчива, раскачивается, как лодка на воде. Но основное движение начинается слева, с дорожки к основанию трубы, затем поднимается по ней вверх и возвращается обратно (дымок из трубы и лестница) к началу дорожки, а затем повторяется вновь и вновь.

SCAN BY NE QUID NIMIS

556

Черный ствол дерева делит кадр пополам и сразу же задает симметрию.
Форма: композиция Весы, два памятника на периферии, выраженная обратная тональная перспектива.
Содержание формы: поиски смысла в том, что памятники стоят спиной друг к другу, что один из них черный, а второй белый, а также ощущение движения черных масс вперед и светлых — назад.
Все неустойчиво, все движется, светлая земля роет подкоп под могилы, а те плывут вперед. Но что еще в нашей жизни так же неизменно, как кладбище? (см. также с. 296)

SCAN BY NE QUID NIMIS

557. Николай Смилык

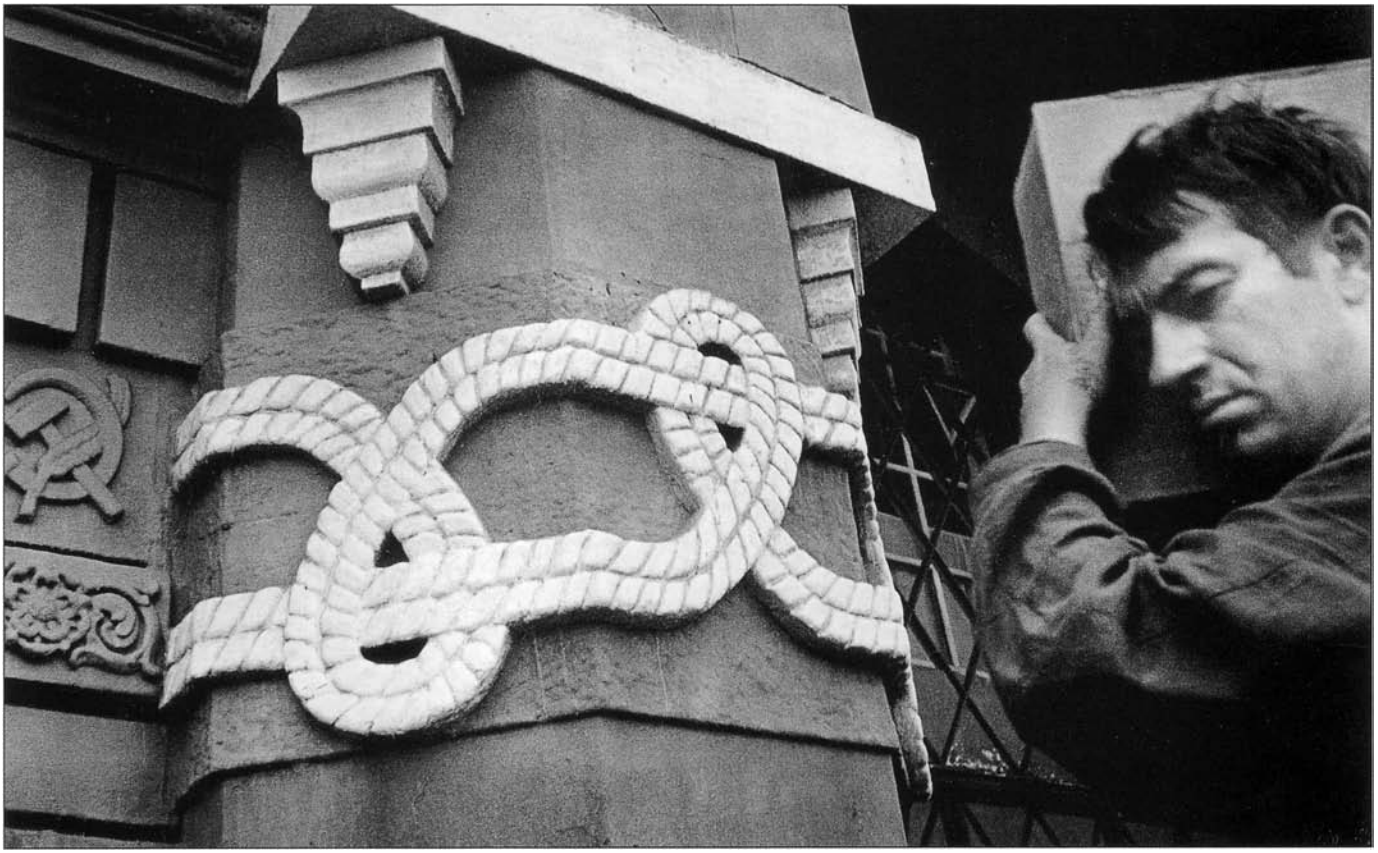
Форма предельно проста, но значительна: почти полная симметрия, схожесть двух голов, продолжение рук, развернутость лежащих в разные стороны, черные подушки. Из простого снимка на память получилась полная глубины и драматизма фотография, где речь не о чьих-то бабушке и дедушке, а о жизни в целом, никак не меньше.

SCAN BY NE QUID NIMIS

558. Андрей Турусов

Только одна деталь объединяет двух персонажей слева и справа на плакате — галстук с белым вырезом рубашки, но на ней все и строится. Платок женщины закрепляет это подобие. Изобразительная связь рождает смысловую.
И все же главная фигура здесь именно женщина, не только потому, что она центр Весов, и не потому, что белый платок выделяет ее особенно сильно. Ее реакция — вот ключ к содержанию. Это одна семья, мы и дедушка Ленин.

SCAN BY NE QUID NIMIS



559

Лицо человека похоже на барельеф, поэтому так органично сопоставление его с лепными украшениями на здании Казанского вокзала. Важная смысловая деталь (симметричная человеку) — серп и молот.

SCAN BY NE QUID NIMIS

560. Анри Картье-Брессон

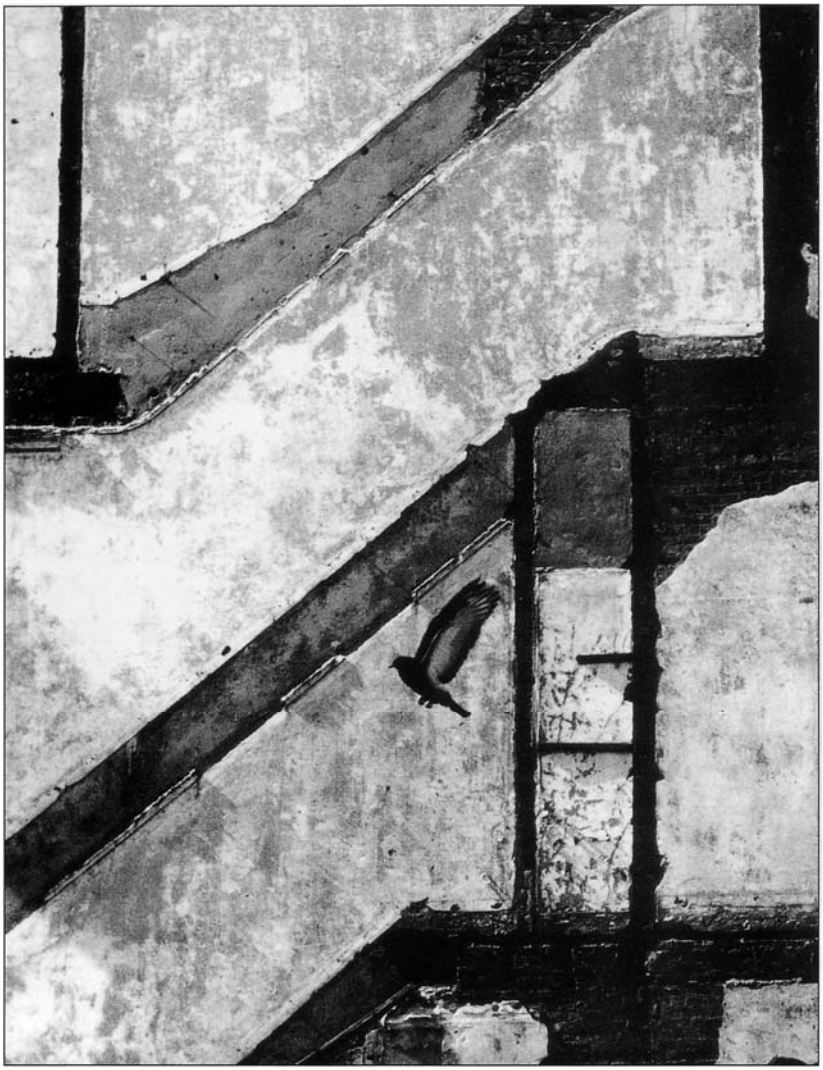
Очень красивая и точная композиция, построенная на согласованности нескольких линий. Снимок чрезвычайно динамичен, это движение, это музыка ритмов округлых линий и расходящихся веером прямых. Однако и в такой динамической композиции можно найти элементы симметрии: крылья домов справа и слева, темную фигуру велосипедиста поддерживает темное пятно справа вверху. Содержание в форме, это гармония, красота, движение.

SCAN BY NE QUID NIMIS

561. Анри Картье-Брессон

Композиция очень проста, главное — выразительность момента. Проследите отдельно за движением левых рук, затем правых. Снимок этот точно такое же исследование жизни, как и те, в которых есть рассказ. Просто здесь рассказа нет, исследуется случай спонтанного возникновения в реальности пластики и красоты.

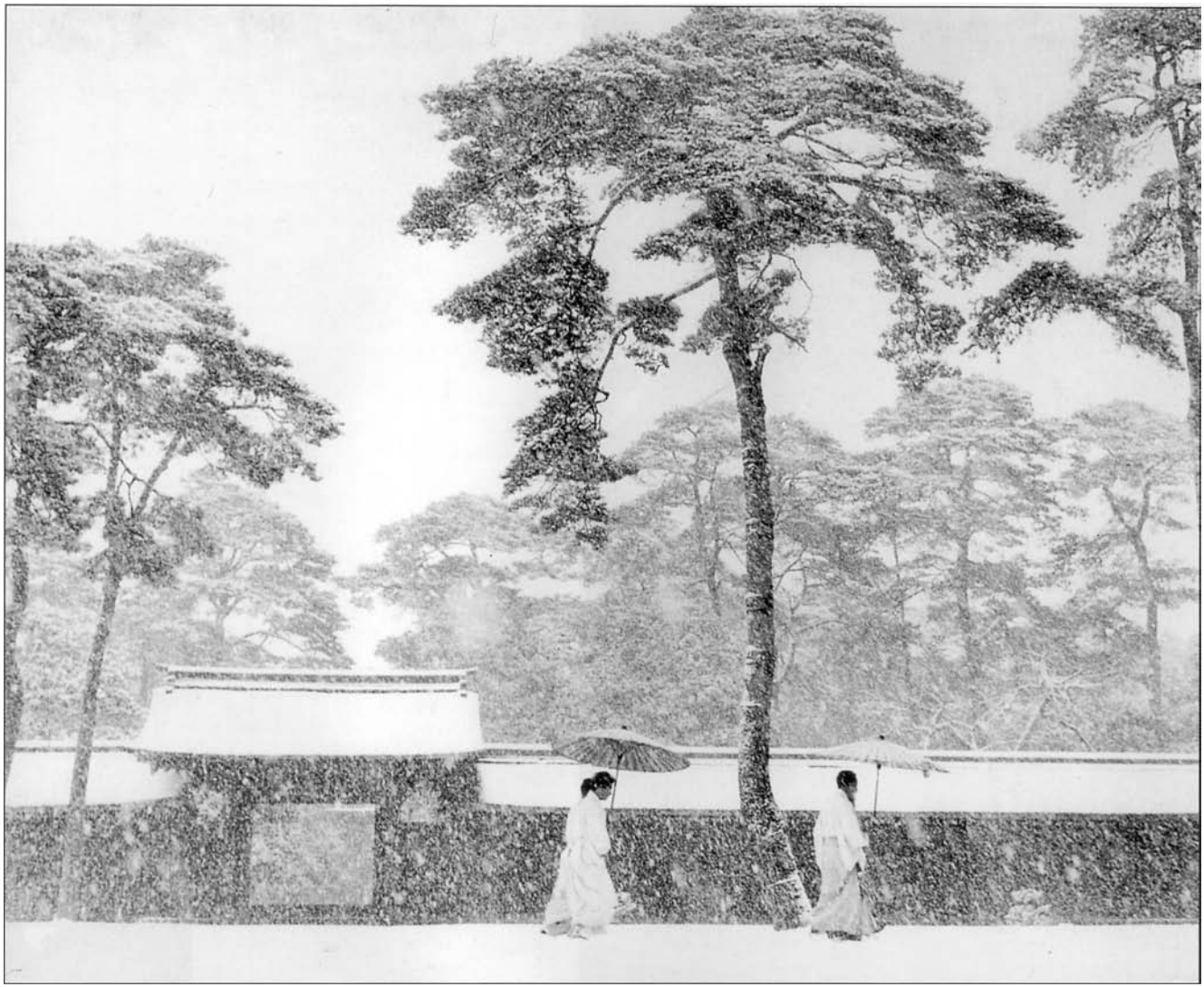
SCAN BY NE QUID NIMIS



562. Андре Кертеш

Главная диагональ здесь — следы от лестничных маршей, ей вторит направление крыльев голубя. Вторая диагональ, нисходящая, имеет отклик в теле птицы и поддерживается двумя узкими прямоугольниками. Удивительно точно найдено положение голубя на фоне живописной стены.

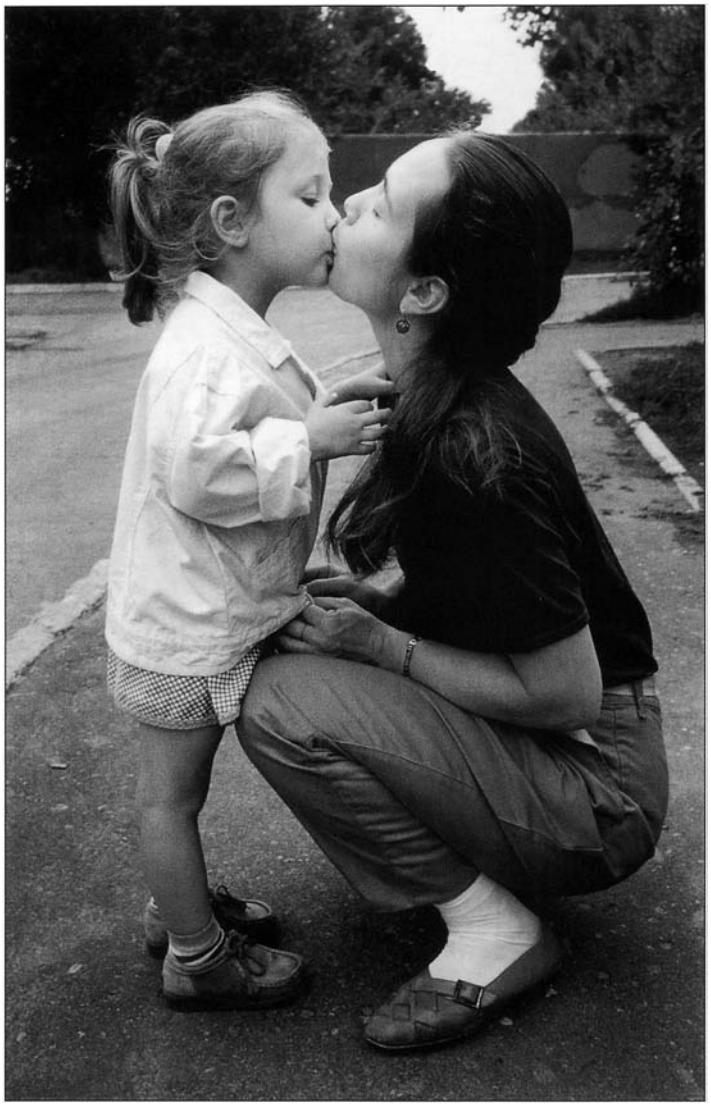
SCAN BY NE QUID NIMIS



563. Вернер Бишоф

Потрясающе красивая композиция, такая фотография случается раз в сто лет. Белый прочерк навеса над воротами, две фигуры в белом, зонтики в снегу и... бесконечные вариации на тему зонтиков в ветвях, кронах деревьев. Этих как бы зонтиков огромное количество, они множатся и множатся...

SCAN BY NE QUID NIMIS

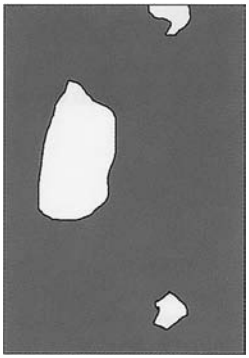


564

Основа композиции — три белых удара. Белая контрформа неба (к ней ведут два светлых прочерка на асфальте), увеличиваясь, повторяется в белой курточке, затем уменьшается и становится белым носком. И вот эта ерунда, носок возвращается обратно в небо (общая вертикаль, связь по тону и форме).

Круговое движение рук, поцелуй мимо губ, объединение фигур в одно целое, все это важно, но самая важная, наверное, смысловая деталь — это закрытые глаза.

(Примечание 22)



SCAN BY NE QUID NIMIS

567

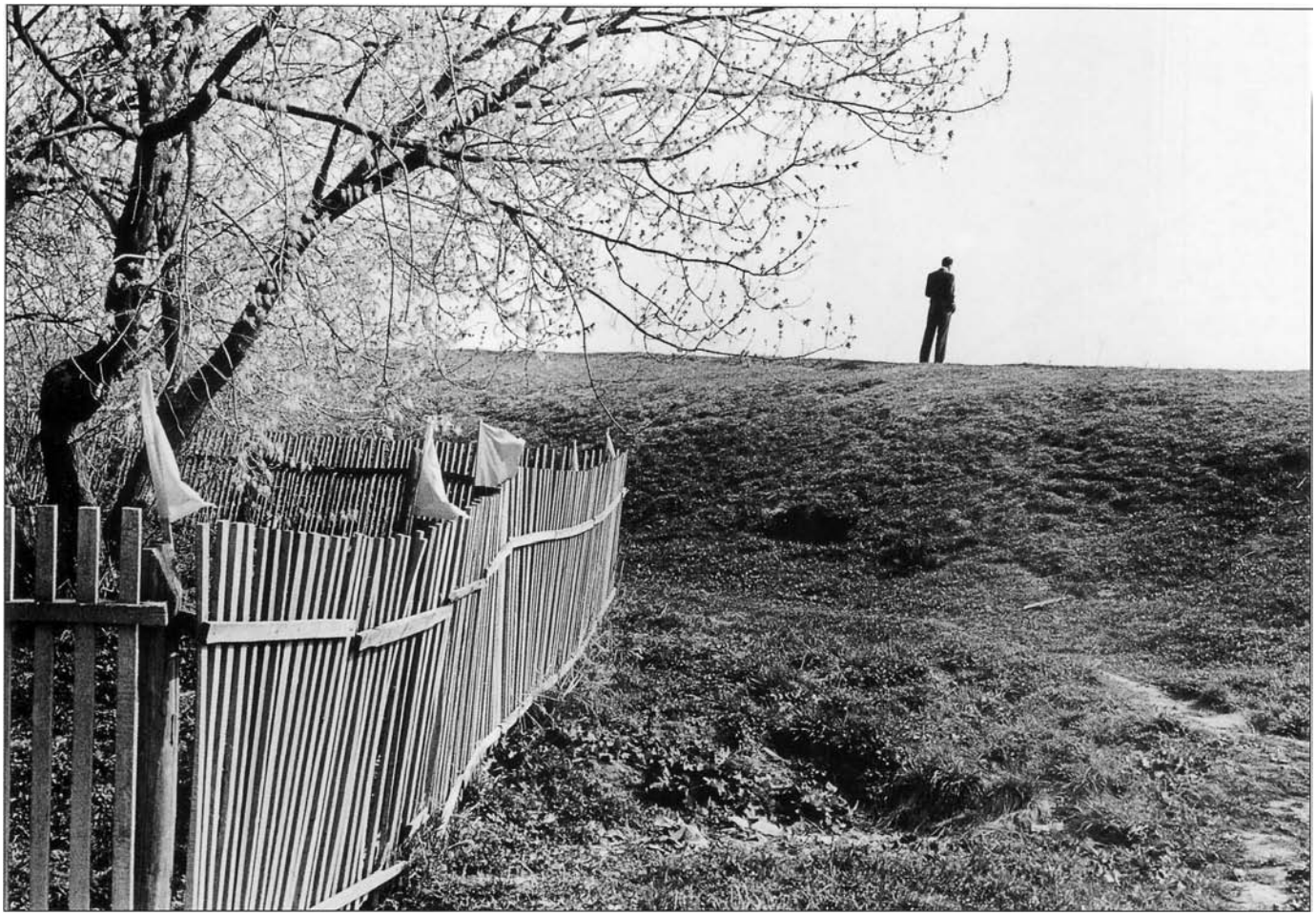
Мужчина и женщина как бы проникают друг в друга, серое переходит в серое, линия воротника женщины — в линию его ноги, ноги смыкаются, и получается что-то вроде восьмерки. И в центре этого пересечения женская сумка и то, что за ней скрывается...

SCAN BY NE QUID NIMIS

568

Основа композиции — согласованность сходящихся прямых сверху с расходящимися кривыми дорожки. Очертания фигуры женщины согласуются с мягким изгибом деревянной дорожки. Взмахом рук она как бы стелет дорожку перед собой.

SCAN BY NE QUID NIMIS



569

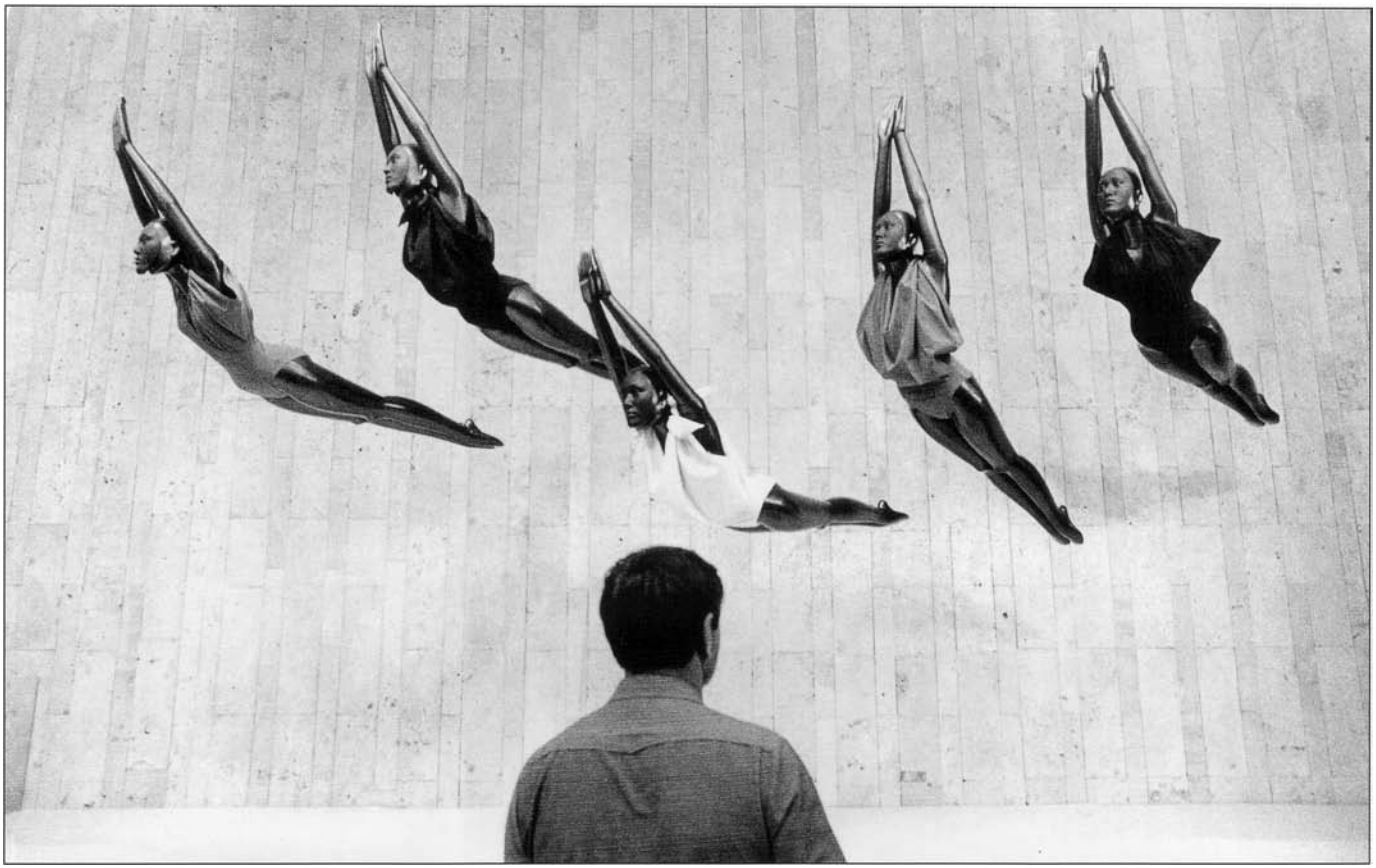
Композиционный центр (фигура мужчины) выделен активными линиями и контрастом. Ветки дерева как бы мягко касаются человека на взгорке, окружают его. Здесь все родное: пошатнувшийся забор, глупые флажки к празднику, истоптанная трава. А он зачем-то смотрит вдаль...

SCAN BY NE QUID NIMIS

570. Арнольд Ньюман

Полулежащий человек, роскошный диван, столик с уткой, — все это наполнено рифмами округлых линий и все вместе создает изысканное единство. Столик воспринимается как часть дивана, повисшая в воздухе.

SCAN BY NE QUID NIMIS



571

Композиция симметричная, но снимок полон движения. Причем ряд из манекенов движется только справа налево. Если рассматривать его как кинокадры слева направо, движение останавливается. Что же заставляет нас изменить привычный порядок, ведь все фигуры одинаковы по размеру и важности? Все дело в направлении взгляда мужчины, он смотрит именно на правую фигуру. Возвращение от этой фигуры обратно и дает ощущение движения, причем оно как бы убыстряется от фигуры к фигуре и достигает максимума в самой левой, летящей.

SCAN BY NE QUID NIMIS

572. Анри Картье-Брессон

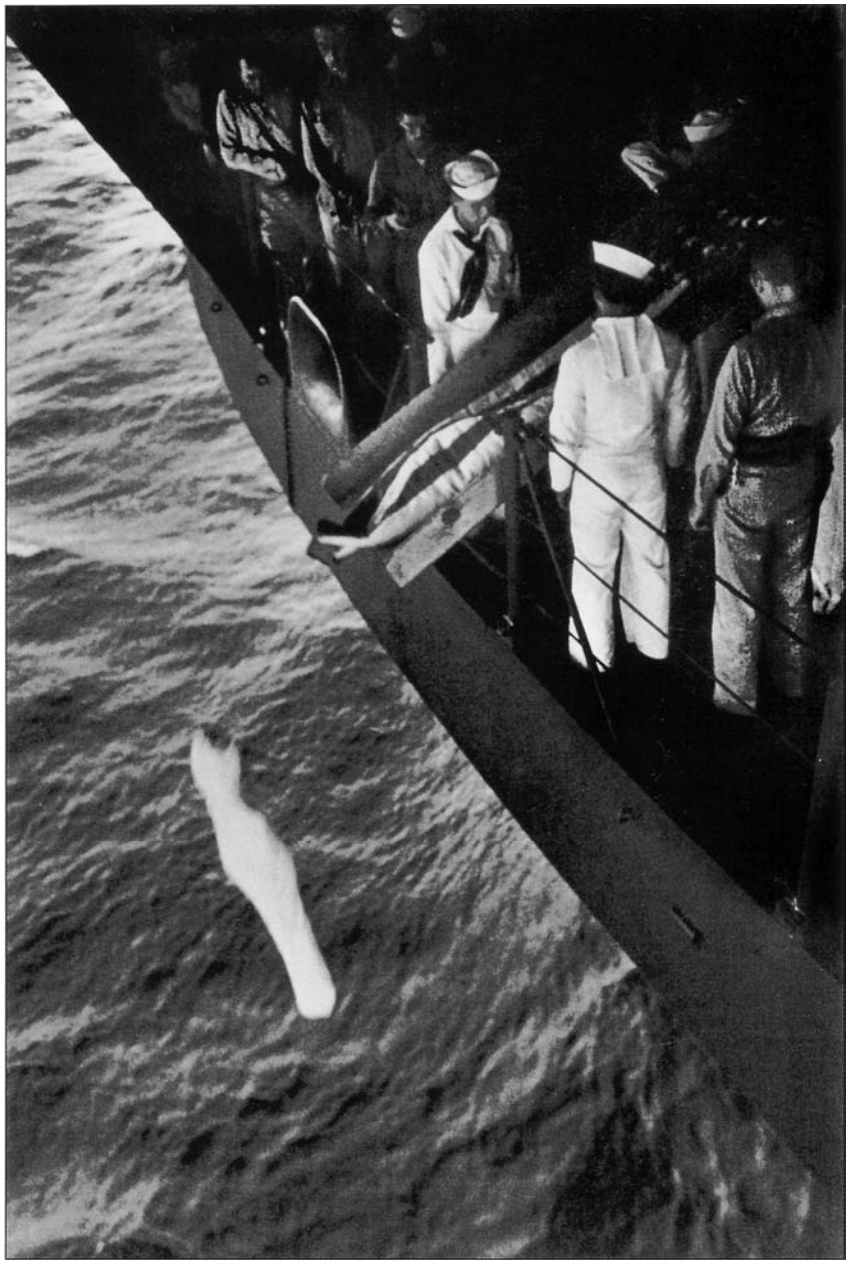
Удивительно красивый снимок, построенный на ритмах темных фигур (окон и дверей). Ведущую роль играет симметрия, повтор формы справа и слева, затем та же форма появляется в центре, но уже в перспективе. Темный кусок неба перекликается с окнами. Рваный ритм ступенек и тень между домами создают тревожное ощущение. Угловатая фигурка бегущей девочки вторит этому ощущению. Смысл в гармонии, сочетающейся с этой неосознанной тревогой.

SCAN BY NE QUID NIMIS

573

Основа выразительности этой композиции — гармонические отношения составляющих ее прямоугольников, их тональное единство. Это касается правой части кадра со светлой стеной и двумя прямоугольниками, а также темного прямоугольника в центре с точно вписанными в него фигурами. Темный прямоугольник рифмуется с дверью, а белые фигуры — с двумя окнами в ней. Отсюда требования к печати. Нельзя допустить, чтобы центральный прямоугольник потерял форму или же слился с большим черным. Для этого тротуар должен быть светлее, чем этот прямоугольник, а он сам — светлее черного, чтобы отделиться от него. Невозможно изменить и тональность светлой стены, мы разрушим согласованность тонов в снимке. Само изображение диктует, как его печатать, нужно только услышать его голос, голос композиции, которая возникла стихийно, но строится фотографом по законам гармонии.

SCAN BY NE QUID NIMIS



574. Юджин Смит

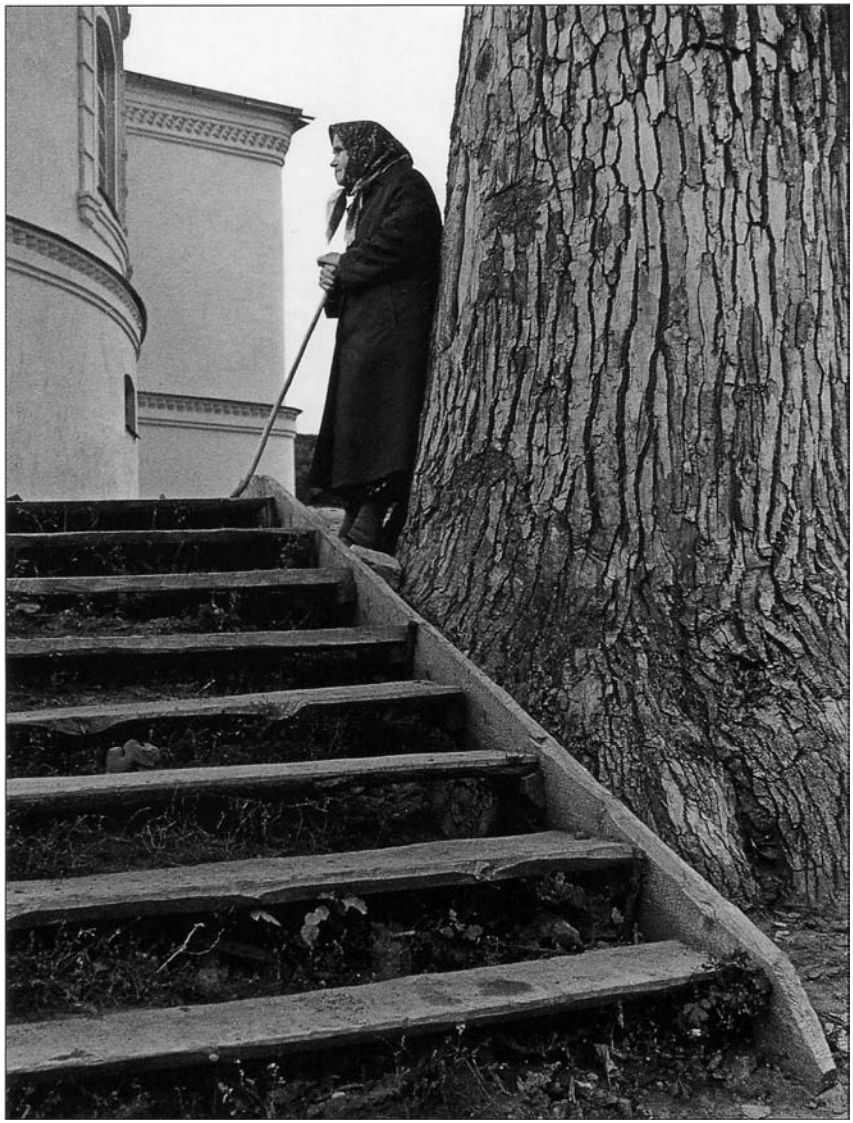
Черная диагональ борта сразу же делит кадр на два мира. Внизу бездна океана, вверху жизнь. Сначала даже не поймешь, что происходит. Так хоронят моряков на море. Три белых удара, двое живых и один в белом саване, он как будто только что стоял между двумя моряками в белом, а теперь летит вниз, в холодную воду... По всей видимости, автор специально запечатывал фигуры остальных моряков, чтобы построить эту замечательную композицию из трех белых ударов.

SCAN BY NE QUID NIMIS

575. Валерий Михайлов

В этом снимке важно именно остановленное движение, как бы неподвижность, оно согласуется с симметричной композицией, тишиной зимнего леса.
Если скадрировать полоску берега сверху, снимок совершенно преображается. Это обратная перспектива, черное небо вместо воды.

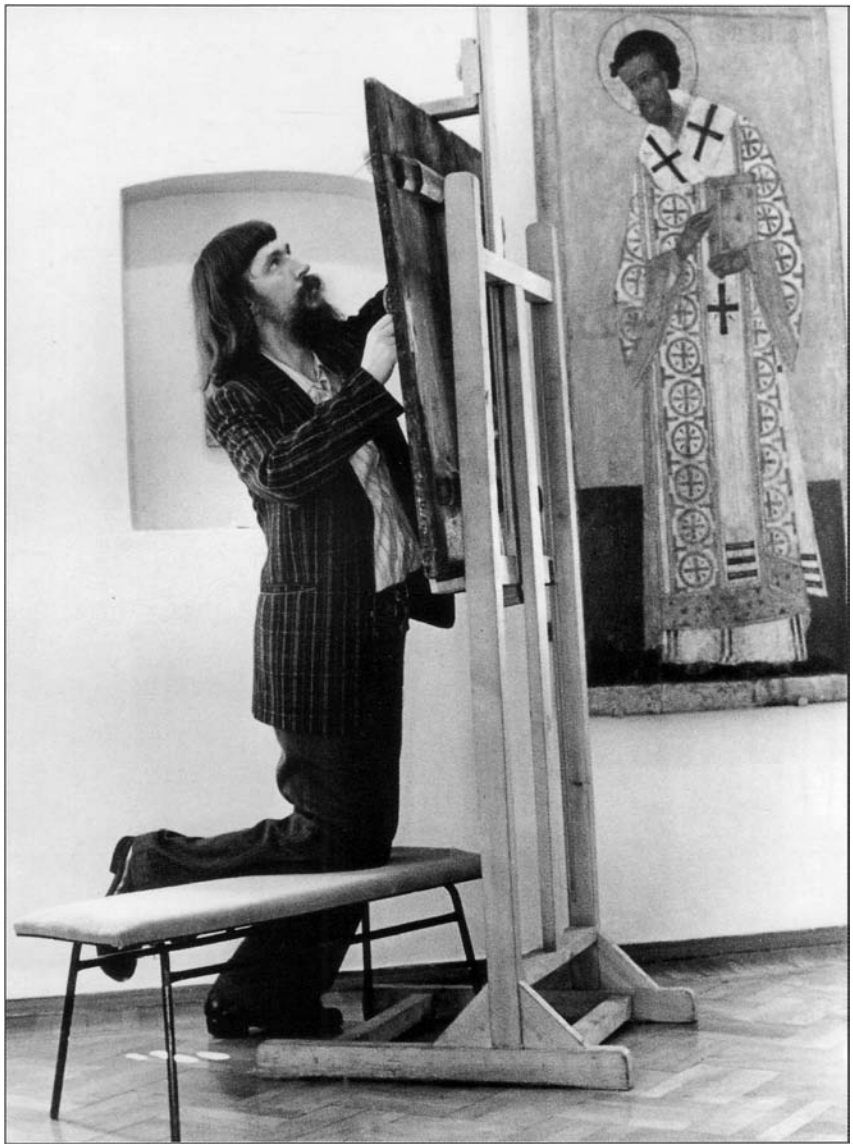
SCAN BY NE QUID NIMIS



576. Геннадий Бодров

Линия крыши почти касается женщины, мягко огибает ее и продолжается в дереве, спускается вниз и только затем, поднявшись по ступенькам, упирается в старушку. Выразительна белая контрформа рядом с ней.
Наклон ступенек вместе с активными линиями на здании церкви создают ряд сходящихся к старушке линий. А она так уютно вписалась в них...

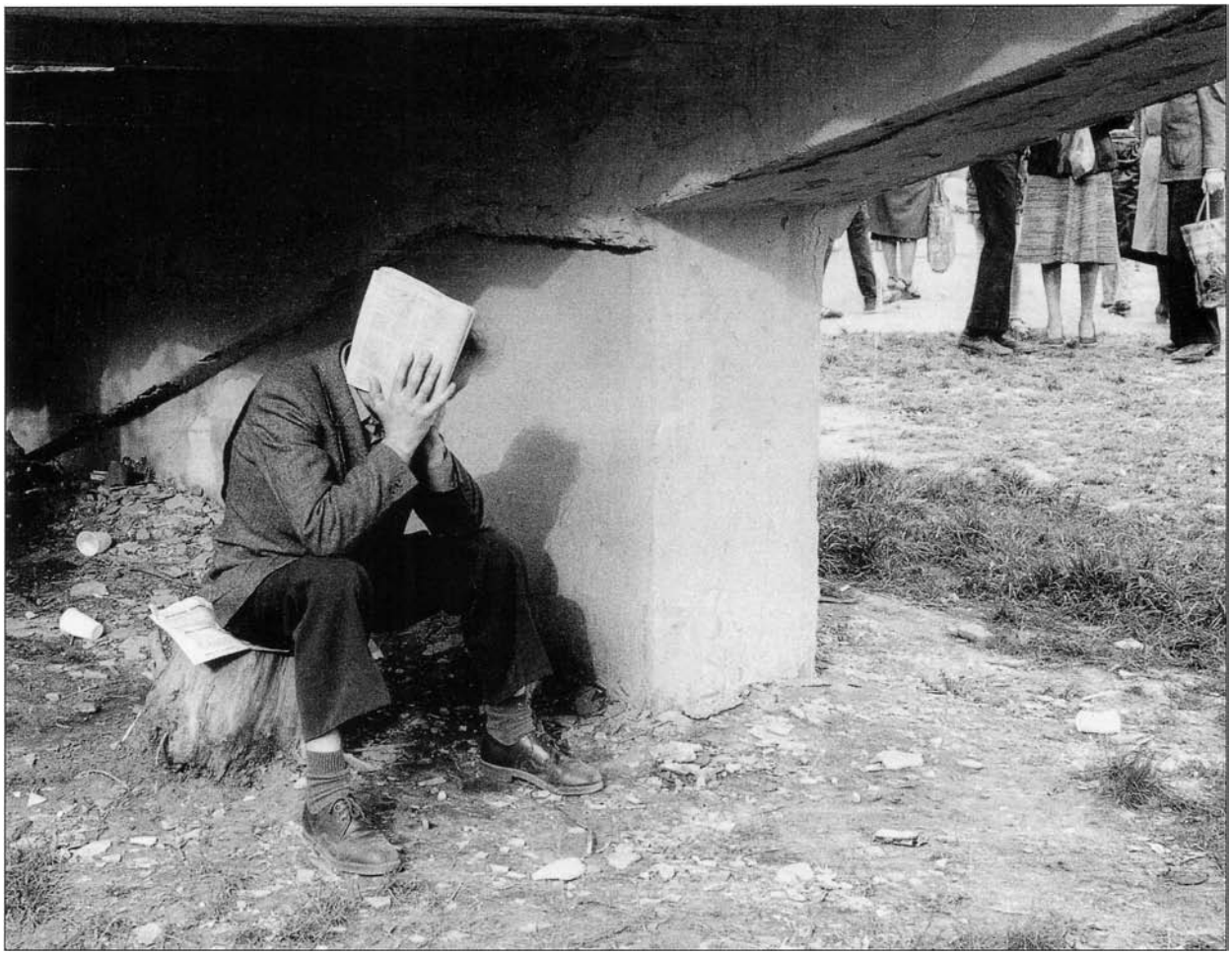
SCAN BY NE QUID NIMIS



577. Владимир Сёмин

Работа Сёмина содержит сильную активную линию. Художник как бы смотрит на святого сквозь холст на мольберте, а тот с интересом разглядывает художника. Эта линия взглядов соединяет два смысловых центра — их лица. Важная деталь — углубление в стене, в который вписан художник, он сам как бы персонаж еще одной картины... Благодаря скамейке и согнутой ноге художник сопоставим по размеру со святым. Направление рук художника вторит активной линии взглядов, усиливает ее.

SCAN BY NE QUID NIMIS



578

Два композиционных (и смысловых) центра — темная фигура человека с белым пятном газеты вместо головы и люди за лестницей (композиция Весы). Диагональ — сильная активная линия — идет слева направо, соединяя оба центра. Важная деталь — вторая газета, на которой мужчина сидит, а также два белых стаканчика на земле, которые приводят к ней взгляд. В противопоставлении двух центров и следует искать содержание.

SCAN BY NE QUID NIMIS

579

Людей в кадре нет, одни тени. И эти тени ведут себя как люди, спускаются по лестнице, держась за перила. Динамичная диагональ ведет фигуры сверху вниз, а сходящиеся линии — снизу вверх.

SCAN BY NE QUID NIMIS

580

Так повезти может только один раз в жизни. Фотограф снимал конкурс бальных танцев и поймал поцелуй после выступления. Однако снимок пролежал еще много лет, пока автор не обнаружил в нем главное — контрформу между партнерами.

Самое удивительное, что снимок этот состоит как бы из нескольких самостоятельных частей, и каждая ведет свой рассказ. Мужчина слева вырастает из женских юбок будто цветок и потом словно раскачивается на ветру, раздваивается.

И вот кульминация, поцелуй. Контрформа напоминает торс обнаженной женщины, и эта другая женщина одновременно связывает и разрывает нашу пару. Руки же их пронзают торс и встречаются в пожатии. Из маленького рассказа снимок становится целым романом о любви.

SCAN BY NE QUID NIMIS

581. Андре Тюрпэн

Четыре серых пятна и одно белое — вот и весь снимок. Да еще полуопущенное стекло машины, но его практически не видно. Разве это может быть красивым, пять почти геометрических фигур? В данном случае может, и это очень красиво, потому что расположено определенным образом. Рамка кадра закреплена совершенно жестко, ничего нельзя сдвинуть, ничего изменить. Три окна и лицо — это уже симметрия, маленькое окошко слева снимает симметрию и завершает ритм. Стекло своим средним, между серым и черным, тоном собирает композицию, повторяя основную линию окон.

SCAN BY NE QUID NIMIS

582. Елена Лапина

Два композиционных центра — две женщины, молодая и старая. Одна вся в белом, купается в лучах солнца, вторая, по контрасту, темная. Вертикаль стены делит кадр почти пополам, и если бы не свет из окна, композиция распалась бы на части. Белое окружение молодой женщины связывается с белым окном и держит композицию.

SCAN BY NE QUID NIMIS

583

Центральная композиция, глаз сразу приходит к женщине в халате и таксофону, затем переходит к стене.
А женщина как бы говорит о чем-то с этой стеной, на которой такой выразительный узор из пробоин.

SCAN BY NE QUID NIMIS

584

Вытянутый формат оправдан расположением людей в кадре, их много, но каждый по-своему интересен.
Если рассматривать снимок издали, важно совсем другое. Симметрия борется с асимметрией. Главный элемент — улица, она уходит в небо и сливается с ним. Она же является осью симметрии.

SCAN BY NE QUID NIMIS

ГЛАВА 3
НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОТ АВТОРА

Замечание первое. Как убедился читатель, о некоторых фотографиях очень трудно, а иногда и просто невозможно что-либо сказать. И это нормально, просто в них нет развернутого сюжета, рассказа, нет и какой-то символической детали, которая как ключик открывала бы двери к смыслу. Нужно отметить, что таких фотографий много. И это, безусловно, самые трудные для понимания фотографии, ибо они не имеют отношения к литературе и говорят то, что говорят, на своем собственном языке.

В снимке с моряками Ю. Смита есть рассказ, а в парикмахере Брессона нет, но это не значит, что один лучше другого, просто это разная фотография (илл. 585, 586).

Мы много раз сравнивали фотографию с поэзией, подразумевалась именно эта необъяснимость фотографии. Как поэзию, так и фотографию никак нельзя пересказать простыми словами, содержание той и другой непереводимо, слишком оно многозначно.

585. Юджин Смит

Замечание второе. Невозможно рациональным образом доказать, что вот эта фотография хороша, а та — просто шедевр.

Поэтому читатель не должен расстраиваться, если какие-то фотографии, которыми автор так восхищается, не показались ему столь выдающимися. Только одна просьба — вернуться к этой книге через пару лет и прочитать ее заново.

Если один человек не может объяснить другому, в чем соль анекдота, который он только что рассказал, как же он тогда докажет, что картина Ван-Гога — это шедевр. И не нужно никому доказывать, что Чехов гениальный писатель, а Пушкин — поэт. Каждый культурный человек должен сам в этом убедиться, а не верить учебнику.

586. Анри Картье-Брессон

Но если оценить гениальность Чехова можно только читая его тексты, то гениальность Брессона или другого великого фотографа постигается единственным способом — смотреть их фотографии. Таким образом, вопрос «что смотреть» отпадает, остается главный вопрос — «как смотреть» или, более точно, «куда смотреть»? И в этом, может быть, настоящая книга сумеет кому-то помочь.

Многие уверяют, что объективных критериев не существует, и все сводится к вкусовщине, что, конечно, недоказуемо, как и обратное. Так что это вопрос веры, и, че-

SCAN BY NE QUID NIMIS

стное слово, лучше верить в существование объективности в искусстве, искать ее всю жизнь и работать, нежели, ссылаясь на его субъективность, оправдывать свою некомпетентность и ничего не делать.

Автор изо всех сил старался не употреблять лишний раз такие слова, как «шедевр», «прекрасный», «удивительный» и так далее. Но вместе с тем автор стремился дать в этой книге хотя бы часть тех самых лучших фотографий, которые он знает и любит. Поэтому иногда он не мог сдержать своего восхищения.

(Примечание 23)

587

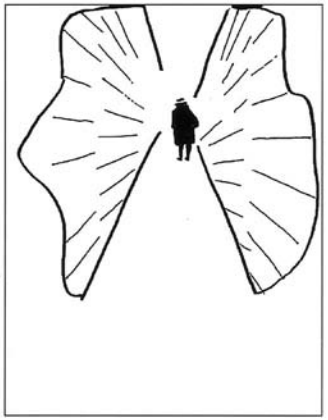
Замечание третье. Признаемся, что любимое словечко автора — это «как бы». Одна форма как бы перетекает в другую, проходящий мужчина как бы вступает в контакт с сидящей женщиной, контрформа как бы напоминает обнаженную женщину и так далее, всюду, можно сказать, это «как бы».

Конечно, это не случайно, «как бы» и «как будто» — ключевые понятия во всяком искусстве. Герой в театре как бы умирает, а потом встает и раскланивается. Героиня в романе бросается под поезд, мы до слез переживаем, хотя отлично понимаем, что ее нет и не было, она как бы живет между обложками книги. Поэт в своих стихах пишет как бы о моих переживаниях, хотя никогда меня не видел.

То же самое в изобразительном искусстве, в том числе и в фотографии. Мы ощущаем то, чего на картинке нет, но как бы происходит. И в этом есть величайший смысл, искусство богаче жизни. Пример — ожившие тени на снимке в переходе (илл. 587).

«Как будто» воистину волшебное слово, оно все преображает, фантазии становятся реальностью, знаки предметов и людей на картине, все эти круги и треугольники оживают и начинают действовать. При этом, поверьте, они часто вытворяют такое, что нарочно не придумаешь. Зато все то, что житейская логика или рациональное мышление ранее не позволяли, теперь возможно.

588



589

Вот, например, фотография, которая нам уже встречалась. Посмотрите на нее еще раз и вы увидите то, чего не бывает: пожилой бредущий по переходу мужчина похож, как оказывается, на изящную бабочку. Форма светового пятна и линии стен совершенно случайно образует нечто, напоминающее крылья, и тем самым преображают нашего героя (илл. 588, 589).

Картинка с бабочкой возможна как результат плоского восприятия (мы назвали его восприятием-один). Пространственное восприятие (восприятие-два) дает совершенно другую интерпретацию того же самого изображения — длинный и узкий проход из тени в свет. Мы же одновременно воспринимаем и то, и другое.

Такое случается чаще, чем мы можем себе это представить, просто мы этого не замечаем. Но даже на фотографии, где мимолетное сходство сохранено навсегда, чрезвычайно трудно разрешить себе такую ассоциацию. Подсознательно, конечно, мы

SCAN BY NE QUID NIMIS

воспринимаем нечто, похожее на крылья, но пожилой мужчина и бабочка... это уж слишком. Между ними нет абсолютно ничего общего, если искать общее логически. Зато в изображении это общее реально, и оно пусть неосознанно, но все же воспринимается.

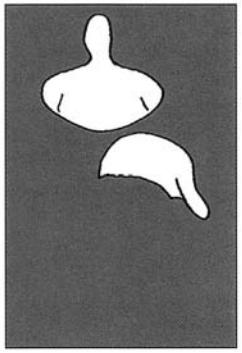
590. Жан Бредшоу

В литературе и поэзии такое сопоставление несопоставимых объектов или понятий называется оксюмороном. Классические примеры: «мертвые души» или тот же «звук уснул». Фотография в отличие от литературы в силу своей природной немоты — идеальное средство нахождения в реальности и создания всевозможных сопоставлений (этому способствует выделение рамкой кадра и создание акцентов), в том числе и самых острых и неожиданных зрительных оксюморонов.

И опять мы вернулись к связи между фотографией и поэзией. Тот же прием: два слова связаны своим созвучием, но по смыслу несопоставимы. Задача поэта, как сказал однажды И. Бродский, найти смысл там, где его, по всей видимости, нет.

Мало того что форма сама по себе (в отрыве от предметности) крайне выразительна, она еще и узнаваема. Подобные буквальные совпадения, конечно, опасны и не всегда уместны. Вспомним голого человека в руках полицейских, который так был похож на распятого (илл. 590). Изображение содержит что-то такое, что не может быть увидено в изображаемом. Однако снимок ничего в результате не приобрел, не стал ни лучше, ни умнее; содержание, выраженное его формой, абсолютно случайно и не адекватно изображаемому событию. Еще раз напомним: художественность — условие необходимое, но не достаточное.

591


592

Но так бывает редко, чаще выразительная форма ни на что не похожа («выразительная» ни в коем случае не значит «похожая на что-либо»!!!). Или же имеет настолько отдаленное сходство, что ни один нормальный человек его не заметит. А художник все-таки должен заметить, это и есть то самое обобщенное видение, о котором мы говорили. И фотограф должен научиться видеть все это.

Воспринимать обобщенно — это все равно, что в буквах видеть не слова, а только их начертание и контрформы между ними (искусство шрифта). Точно так же и в фотографии нужно научиться видеть не людей, дома и деревья, а только геометрические формы и тональности знаков, которые их обозначают.

В конце концов, ведь можно никому про бабочку не говорить, а просто повесить этот снимок на стену, он будет неосознанно волновать всех, кто его увидит. То есть он решит свою задачу, а фотограф — свою.

Ассоциации с реальными объектами возникают не сами по себе, ведь это мы их придумываем. Они могут и не присутствовать, но всегда нужно помнить о вырази-

SCAN BY NE QUID NIMIS

тельности формы, что бы она ни означала, будь это фигура человека или тень от чайника. Выразительность целостной формы определяется ее очертаниями, слаженностью и соразмерностью ее частей.

Очень важно понять, что все эти бабочки зрителем воспринимаются подсознательно, рассудком отвергаются, так что весь вопрос только в том, станут ли зрительные ассоциации смысловыми.

Другой пример — снимок с витриной (илл. 591). Здесь две белые формы ни на что не похожи, зато похожи друг на друга. Это уже абсолютно объективно, пускай до этих нюансов дойдут не все, но совершенно очевидно, что обе формы достаточно схожи (по крайней мере, двумя полукругами), что и дает толчок нашей фантазии.

«Женская» и «мужская» формы контрастны, «женская» изящно симметрична и устойчива, «мужская» этого лишена. Но при ближайшем рассмотрении «женщина» и «мужчина» имеют много общего, просто верхняя форма опрокинулась выступом вниз и начинает растекаться (или расплавляться, кому как нравится), становясь «мужской» (илл. 592).

Заметим, что содержание этой композиции легче обнаружить на рисунке благодаря его обобщенному характеру. Остальные детали и подробности на фотографии не столь важны. Они лишь доказывают фотографическую природу этого изображения.

Вместе с тем, будь это рисунок, а не фотография, он был бы не столь содержательным. Все-таки пластическая ситуация на этом снимке не придумана, а сложилась в реальности, и в этом ее главный смысл.

Это как во сне, одно цепляется за другое, и в результате возникают самые неожиданные ассоциации (кстати, искусство часто и сравнивают со сном) и, кроме того, во сне реализуются тайные желания — гости из подсознания. Сравнение со сном не случайно. Изобразительный язык парадоксален, самые простые вещи он, как во сне, преображает во что-то совершенно невообразимое и непредставимое, но в отдельных случаях приводящее к смыслу, к слову.

Автор обращается к тем людям, которые не допускают «как будто» в свое сознание, а таких рациональных людей очень много. Для них дважды два всегда четыре, и иначе быть не может. Когда строят дом, действительно, не может, и дважды два будет только четыре. Но когда пишут картину или рассматривают фотографию, может быть, и еще как.

Постарайтесь приостановить свой мыслительный процесс на время восприятия, в эти моменты самый ненужный орган — это голова, наполненная словами и общепринятыми штампами. Разрешите себе быть ребенком, ребенок свято верит во все, что ему кажется (поэтому художники так завидуют детям), а «кажется» — это и есть «как будто».

Доверьтесь своим ощущениям, они не делятся на возможные и невозможные. Впустите в себя волшебное слово «как будто» и вы увидите то, что раньше было вам недоступно.

SCAN BY NE QUID NIMIS

ОТСТУПЛЕНИЕ 5
ФОТОГРАФИЯ И КОМПЬЮТЕР

«Ненасытный и злой волшебник Фотошоп тащит в свою компьютерную берлогу очередную исключительно правдивую и невинную девушку Фотографию, чтобы там надругаться над всеми ее кривыми, во всех слоях и на всех ее уровнях».

Страшная сказка

593. Джон Лунд

Развитие компьютерных технологий, в частности трансформации и обработки фотографических изображений, дает безграничные возможности изменения фотографии, то есть, казалось бы, ее улучшения. Но с появлением компьютера количество хороших фотографий в мире не изменилось, а плохих — увеличилось.

Миллионы людей, в том числе, к сожалению, и фотографы, кликают на кнопки в «Фотошопе», наивно полагая, что занимаются творчеством. Однако известно, что большие творческие возможности, если они слишком большие, превращаются в свою противоположность, то есть в творческий беспредел (илл. 593).

Если с фотографией действительно можно делать что угодно, это нисколько не приближает пользователя компьютера к желанной цели — сделать хорошую фотографию — по одной простой причине: большинство пользователей не знают, что это такое и как это сделать. Они просто не готовы к решению подобных задач и не знают, с чего начать.

Можно изменить цвет кофточки, убрать фон или заменить его другим, можно пересадить голову одного человека на плечи другого. Это довольно забавная игра, вроде детских кубиков. Разница лишь в том, что на коробке с кубиками нарисован конечный результат сложения, то есть к задачке дан ответ.

А в нашем случае ответа нет и не предвидится. Со временем можно научить пользователя компьютера хотя бы основам компоновки изображения. Терпеливым и способным можно объяснить, что такое композиция; очень способные, возможно, со временем смогут «говорить» на этом языке, но компьютер научить этому нельзя.

Нет и не будет такой программы: чувство композиции дано только человеку, это ощущение, его нельзя формализовать или хотя бы объяснить словами. Строго говоря, его нельзя даже в полной мере передать другому человеку, тем более свести это ощущение к каким-либо правилам или законам.

Должен ли фотограф овладевать «Фотошопом» в совершенстве, чтобы самому работать со своими фотографиями? Наверное нет, если для него это слишком сложно. Ведь можно пойти к специалисту и сделать с его помощью то или иное преобразование. Но, безусловно, от фотогра-

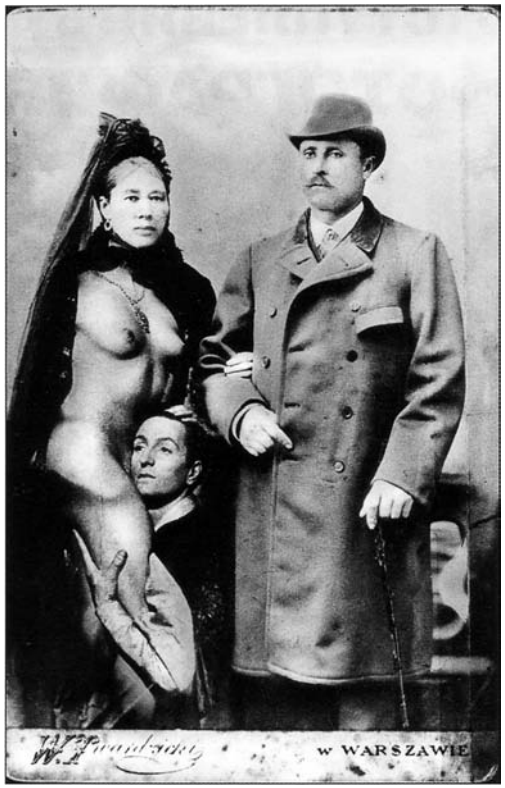
SCAN BY NE QUID NIMIS

фа требуется совершенно отчетливое представление о том, что и как именно в отпечатке должно быть изменено, приведут ли эти изменения к реальному улучшению изображения и почему.

А это, поверьте, умение гораздо более редкое и ценное, чем профессиональная работа с компьютерной программой. Компьютерщик может не оценить и даже не заметить тех нюансов, которые ищет фотограф, и почти наверняка не способен выполнить такую работу без четких указаний и постоянного контроля. Так что каждый должен выполнять свою работу. Для фотографа самое трудное не столько снимать, сколько понимать, что получилось и что, возможно, требуется изменить. При этом он должен не показывать свое искусство владения «Фотошопом», а наоборот, — скрывать его.

Художник или дизайнер работают без спешки. Сначала должен окончательно созреть замысел. Потом наступает второй этап — его реализация, и это очень кропотливый и долгий процесс. Десятки, если не сотни вариантов будут отвергнуты, первоначальный замысел изменится настолько, что, возможно, от него ничего и не останется, пока, наконец, не появится окончательный вариант, вполне отвечающий поставленной задаче.

На всех этапах — замысел, рабочие варианты, анализ и отбор, окончательный вариант — работа эта исключительно творческая, требующая огромного напряжения сил и времени для осмысления.



594. Витас Луцкус

Эти две прекрасные фотографии созданы без помощи компьютера (илл. 594*, 595; см. также с. 296). Можно утверждать, что специфика фотомонтажа вообще не требует полного правдоподобия. Техническое совершенство исполнения (которое обещает «Фотошоп»), убивает возвышенность фантазии, сводит ее к «случаю из жизни». Все решает мера условности.

Так что наивно полагать, что обилие команд в «Фотошопе» быстрее приводит к результату. Компьютер — вещь удобная. Конечно, он облегчает работу, если человек понимает, что делает. Но ошибкой было бы думать, что он способен ускорить творческий процесс. Его-то как раз ускорять не следует ни в коем случае, продукт должен вызреть, иначе получится набор известных штампов и приемов, но никак не творчество!

Нет смысла пытаться улучшить фотографии плохие или даже средние. Вместе с тем, если композиция не сложилась из-за какой-то ерунды, но в целом снимок исключительный, бывает действительно обидно. Тогда стоит попытаться убрать эту ерунду, чтобы спасти фотографию. Если, конечно, сюжет нельзя переснять, а исправить положение при печати невозможно или слишком трудно.

Классики фотографии не знали, что такое «Фотошоп», многие из старых мастеров, возможно, не смирились бы с подобным издевательством над документальностью фотоснимка. В этом есть доля истины, если убрать все лишнее, не останется фотографии. Но бывает и так, что какая-то деталь просто убивает композиционную идею. В этом случае можно сказать: «Ну, что же, не получилось». А можно — просто взять и попробовать убрать эту деталь-убийцу.

* Можно только предполагать, как много Фрейд отдал бы за такую фотографию. Он повесил бы ее над столом и, может быть, не стал больше писать об эдиповом комплексе и прочей сексуальности. Ведь на фотографии Витаса Луцкуса все это гораздо нагляднее!

SCAN BY NE QUID NIMIS

Репортажный снимок, главная ценность которого — уникальный момент или событие, опасно подвергать компьютерной обработке, он может потерять главное — правдивость изображения. Смазанная рука или даже закрытые глаза часто не так страшны, как излишняя сделанность, стерильная чистота изображения.

595. Эдвард Хартвиг

В компьютерной фотографии много проблем, здесь нет места для подробного их рассмотрения*. И все же несколько очевидных вещей.

Фотографы, которые пытаются улучшить на компьютере неудавшиеся фотографии, просто теряют время, лучше бы им побольше снимать и, главное, научиться отбирать хорошие снимки на своих пленках.

В фотографии как нигде работает знаменитая формула «количество переходит в качество». Самое страшное — это не заметить снимок, которым можно было бы потом гордиться всю оставшуюся жизнь. Фотограф должен снимать и работать с архивом, а не сидеть за компьютером.

Есть два способа работы с компьютерной фотографией. Первый: компьютерная обработка не скрывается, наоборот, она открыто прочитывается, то есть результат не выдается за чистую фотографию. Это всевозможные монтажи, совмещения и так далее. И второй: компьютерного вмешательства не должно быть видно, то есть фотография остается фотографией, правдивой и документальной. В этом случае требуется особая тщательность обработки. Это касается, главным образом, репортажных снимков.

Необходимо очень тщательно продумывать все вопросы, связанные с правдивостью соединения кусков изображения, главным образом, это правда перспективы и правда освещения.

Прежде, чем решиться убрать какую-то деталь в изображении, необходимо убедиться, что это именно она мешает, что без нее снимок станет на порядок лучше. То есть нужно смоделировать процесс самым простым и безопасным способом. Для этого лучше всего воспользоваться «фиговым листом» (как это сделать, описывается в одной из предыдущих глав).

И все же, если говорить о работе с фотографическим изображением, компьютерное творчество и даже компьютерное искусство возможны.

Только не надо ничего дорисовывать, разводить в кадре сюрреализм или придумывать какую-нибудь фантастическую страшилку. Оставаясь в рамках реалистической фотографии, убрав сначала случайно попавшие в кадр мешающие детали, можно вносить в оставшиеся почти невидимые изменения, работать с ними «чуть-чуть», уточнять линейные и тональные отношения таким образом, что самый удачный снимок совершенно преобразится и, возможно, станет настоящим произведением фотоискусства. Чем лучше оригинальная фотография, тем важнее эти минимальные изменения.

И более того, когда первое опьянение от возможностей «Фотошопа» пройдет и фотографы немного успокоятся, когда они направят свои усилия не на то, чтобы перекраивать фотографию, разбирать и собирать ее по кусочкам, и тем самым реализовывать свои фантазии с помощью компьютера, а на реальные, пусть даже еле заметные улучшения фотографического изображения, возможно, только тогда компьютер будет помогать фотокамере, а не камера — компьютеру, а художественная фотография впервые в своей истории получит новый, невероятный по своим возможностям стимул для совершенствования. И пусть это будет очень малая ее часть, можно все же на-

* Автор работает над книгой «Фотошоп. Для чего и как», посвященной компьютерной обработке фотографии, в первую очередь — работе над композицией.

SCAN BY NE QUID NIMIS

деяться, что произойдет новое рождение фотографии как изобразительного искусства.

Вывод с файла на фотобумагу — полумера. Мы выдаем за фотографию то, что, строго говоря, ею не является, ибо подверглось определенным манипуляциям, которые определенно противоречат ее документальной природе. Иногда они просто убивают эту природу изображения, а иногда фотография остается похожей на фотографию.

И пусть отпечаток на принтерной «фото» или «художественной» бумаге уже не будет фотографией в привычном смысле слова, не надо этого бояться. Это будет другая фотография. Поначалу она в который раз начнет подражать живописи и графике, и только потом найдет свои ценности и свой изобразительный язык.

Даже такой хрестоматийный шедевр можно несколько улучшить, если только понять, как устроена его композиция (илл. 596). Чем же новый вариант лучше старого? Прежде всего снимок наполнился небом, это как реальное небо над строениями вдали, так и отражение его в огромной луже.

Изображение стало более графичным и более плоским, отражение прыгающего мужчины в воде зрительно выделилось (светлое окружение) и приобрело значимость. Теперь именно оно, а не сам мужчина — композиционный центр кадра (илл. 597). Диагональ (наклон отраженной фигуры — плакат на заборе) стала гораздо активнее, теперь она главная в композиции, она же организует содержательную связь прыгающий мужчина + плакат.

Снимок стал более динамичным, но потерял в подробностях. Однако возможен компромисс: убрать только полукруг в центре. Он связывается своими остриями с отражением прыгающего мужчины. Теперь перевернутая фигура свободна, связь ее с плакатом усиливается. Куча мусора слева, мужчина со своим отражением и женщина на плакате образуют треугольник. В кадре возникла симметрия, усилилась определенность рамки. Этот вариант оптимален, потому что отвечает главному принципу — вмешательство должно быть минимальным (илл. 598).

Следует отметить, что все это уже существовало в снимке мастера, но не так явственно. Мы не привнесли ничего своего в эту фотографию, а всего лишь использовали ее внутренние резервы, никак не исказив первоначальный замысел автора.

Благодаря ритмическому повтору уменьшающихся форм зонтик в руках девочки начинает двигаться, он поднимается и в конце концов взлетает. Если успокоить пеструю толпу людей на втором плане и чуть-чуть подправить отдельные детали, ощущение это значительно усиливается (илл. 599, 600).

Добавив в изображение два симметричных элемента, мы тем самым усилили ощущение устойчивости рамки, то есть цельности композиции (илл. 601, 602). Следующий шаг — сделать светлее массивную горизонталь на границе стены и пола, теперь обе светлые протяженные линии ушли на второй план и образуют свое единство (илл. 603).

В отдельных случаях можно позволить себе более кардинальные изменения. Эта фотография значительно улучшится, если прорубить еще одно окно сверху, которое совершенно необходимо, чтобы избавить композицию от ее хронического заболевания — комплекса неполноценности. Ей всегда не хватает какой-нибудь ерунды, чтобы почувствовать, наконец, свое совершенство (илл. 604, 605).

SCAN BY NE QUID NIMIS

596. Анри Картье-Брессон

597. Вариант 1

598. Вариант 2

599

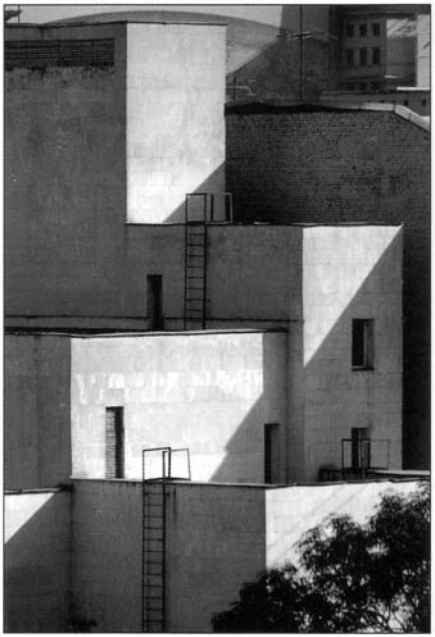
600. Вариант

SCAN BY NE QUID NIMIS

601. Павел Смертин

602. Вариант 1

603. Вариант 2



604. Илья Коробков

605. Вариант

SCAN BY NE QUID NIMIS

СЧАСТЛИВЫЙ КОНЕЦ

Известно, что главное в книге — это счастливый конец. Здесь автору пришлось призадуматься.

Действительно, предмет разговора настолько сложен, что говорить о нем почти невозможно.

Научить композиции неподготовленного человека тоже почти невозможно.

И предоставить читателю полный перечень композиционных решений на все случаи жизни опять же нет возможности.

Что же это получается, одни «почти» и «невозможно».

Однако на практике все не так уж и плохо. И даже, можно сказать, неожиданно хорошо. Об этом написал уже известный читателю специалист по зрительному восприятию и искусствовед Рудольф Арнхейм.

«С первого взгляда представляется совершенно невероятным, чтобы одна фаза протекающего процесса была способна удовлетворить всем требованиям, которые хорошая фотография предъявляет к композиции и символическому значению. Между тем, подобно рыбаку или охотнику, фотограф делает ставку на невероятный случай и, как это ни странно, выигрывает чаще, чем это представляется сколько-нибудь разумным или обоснованным» (5 - 275).

И еще — за что мы любим фотографию? Не только фотоискусство, а самую обычную фотографию? Мы все, фотографы и не фотографы, что называется потребители?

Все очень просто, на фотоснимке мы можем выглядеть красивее, чем в жизни и даже умнее. И, глядя на этот снимок, может быть, мы начнем думать, что жизнь наша действительно значительна и чего-то стоит.

То же самое в отношениях между фотографией и самой жизнью. Наша жизнь на фотоснимках точно так же может быть гораздо более красивой и умной, во всяком случае, много более осмысленной, чем в действительности.

Не прекрасная сама по себе природа, не багровое солнце над горизонтом, а обычное, будничное, те ежедневные мусор и дрянь, из которых и состоит наше зримое существование. Идет человек по улице в магазин. И вдруг оказывается — как это красиво, как хорошо и правильно!

SCAN BY NE QUID NIMIS

ПРИМЕЧАНИЯ

1. **Диалог о неправильной композиции** (с. 24) И вот пример. Какая-то неправильная, просто нелепая композиция (илл. 606). Здесь возможен такой диалог между автором и читателем.

606

Читатель: О чем эта фотография, что вы хотели сказать?

Автор: О жизни, как и всякая репортаж-ная фотография. Любая фотография доказательство того, что это случилось в жизни, запечатление возникшей красоты или смысла. В момент съемки меня привлекла белая рубашка, все остальное сложилось спонтанно. И только потом я понял, разрешил себе поверить, что снимок этот хорош. А еще потом взял на себя ответственность и включил его в коллекцию как один из самых важных.

Ч.: Ну и чем же он важен?

А.: Мой принцип — искать и находить необычное и выразительное в самых обычных, будничных проявлениях жизни.

Ч.: Но что же здесь красивого или выразительного, разве так можно строить кадр, и почему он стоит спиной, разве не интересней было бы видеть лицо мальчика?

А.: Это был бы другой снимок, меня же вполне устраивает этот, в нем есть загадочность, недосказанность.

Ч.: Ну, хорошо, пусть ваша фотография красива. Но какой же в этом смысл?

А.: Красота, если она настоящая, — это и есть смысл. И никакого другого содержания ей не нужно.

Тем более, что под содержанием вы наверняка понимаете рассказ, то есть хотите воплотить это «содержание» в слова, чтобы объяснить самому себе то, чего вы не видите. Это слишком простой путь.

Доказать, что это красиво, я, естественно, не могу. Хотя, на самом деле, объяснить можно все, что угодно. Можно доказать, что фотография эта гениальна, или же, что она никуда не годится.

Понимание, ощущение красоты изображения недостижимо при помощи словесного описания, сделанного критиком или искусствоведом. Такое понимание приходит подсознательно, эмоционально, это переживание изображения, а не перевод его в

SCAN BY NE QUID NIMIS

слова. Хотя у хорошего искусствоведа слова эти могут быть по-своему возвышенными и красивыми.

Ч.: Вы видите, то есть чувствуете эту красоту, а я нет. Как же мне быть? И кому верить? Вы говорите, что снимок хорош, а кому-то он покажется бездарным или надуманным?

А.: Будем надеяться, что и вы со временем увидите его красоту. Может быть, снимок этот приснится вам через месяц или через год (такое бывает).

Моя же задача как фотографа не объяснять снимок, а показывать его людям. При этом, конечно, я беру на себя очень большую ответственность. Это трудное решение и долгий процесс.

Верить «на слово» нельзя никому, в том числе и автору этой книги (хотя он изо всех сил старается говорить только об объективных вещах). Так что чужие слова, даже слова авторитетов нужно обязательно пропускать через себя, только в этом случае они станут не словами, а истиной.

Поэтому единственный выход — развивать свой вкус и понимание фотографии настолько, чтобы не полагаться больше на чужое мнение. Хотя критика всегда позитивна: она заставляет лишний раз проверить свою позицию.

В творческой жизни фотографа может наступить такой момент, когда он больше не зависит от оценок коллег или даже специалистов. Я вам желаю дожить до такого счастливого периода. Стремление всем понравиться — это ложная и легко достижимая задача. Художник не должен нравиться всем.

«Если вы хотите доставить удовольствие другим, надо сначала доставить удовольствие самому себе», — говорит А. Картье-Брессон (50). Но как же это трудно — понравиться самому себе, если относиться к фотографии серьезно, если постоянно сравнивать свои работы с тем богатством, которое накопило фотографическое искусство.

2. **От ломографии к цифрографии** (с. 24)

С появлением на нашем рынке лет двадцать назад компактных автоматических камер возникла новая область любительской фотографии — ломография, названная так по имени советского аппарата «Ломо», продававшегося в основном за границу. Ломография — увлечение сотен тысяч людей, среди них проводятся конкурсы, для них издаются журналы.

Пленку можно не жалеть, половинный формат рассчитан на 72 кадра. Снимать полагается из кармана, с руки, с колена, с живота, с любой части тела, держа камеру одной рукой и направляя ее куда угодно. Что получится на пленке, конечно же, предугадать невозможно. И в этом вся прелесть метода.

Вот четыре из десяти правил ломографии: «не думай», «действуй быстро», «снимай "с бедра"», «забудь о правилах».

А вот самое главное: «Целью ломографии является изучение и документирование поверхности Земли путем ломографирования моментов ее жизни... Ломографы — это люди, которые каждый день используют свою ломокамеру, щелкают миллионы сумасшедших, ярких, резких и размытых, забавных и отвратительных снимков по всему миру»[*].

Свой творческий продукт ломографы называют «ломостеной». Причем, отдельная фотография — это уже не продукт, а всего-лишь пятнышко в этой мозаике.

Хотя сами ломографы считают свою деятельность искусством, конечно, это не более, чем игра. Надо думать, в XXI веке в эту игру будут играть уже миллионы людей. На смену пленочному (и постоянно ломающемуся «Ломо») пришли сотни дешевых цифровых

[*] Сайт «Ломографического Посольства в России»: <www.lomography.ru>.

SCAN BY NE QUID NIMIS

камер, которые можно всегда иметь при себе в кармане или сумочке. Уже есть телефоны с фотокамерой, скоро появятся снимающие авторучка или очки. Ломография обязательно станет цифрографией.

Огромное зеркало зримой реальности разбивается на тысячи осколков. И в каждом из них свой кусочек жизни: вот чья-то нога под столом, а вот случайно пойманное выражение лица. Главное — застать врасплох, подсмотреть.

Сьюзен Зонтаг в своем эссе о фотографии сравнивает такое фотографирование с коллекционированием мира. Это развлечение носит черты агрессивности, присвоения. Фотографирование людей без их согласия — это, все-таки, насилие над ними.

607

Любительская, туристская, семейная фотография не предполагает исследования жизни, приобретения новых знаний о ней. Это всего-навсего еще один сувенир-картинка в коллекции. То же самое относится и к ломографии.

Такой фотограф похож на рыболова-любителя, который ничего про рыбную ловлю не знает и ловит рыбу по-своему. Он забрасывает крючок в воду и тут же его вытаскивает. Чаще всего на крючке ничего нет, но может попасться коряга или старый ботинок.

Сможет ли наш фотолов хоть раз в жизни поймать золотую фоторыбку?

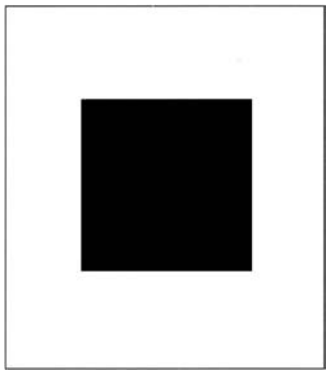
Почему бы и нет, теоретически сможет, если ему очень повезет. Только нужно сразу его предупредить: от этой рыбки наверняка не будет исходить золотое сияние**,** да и выглядеть она может как протухший рыбий трупик с выклеванными глазами. И не скажет она: «Чего хочешь, старик, выставку в Париже или альбом в Москве?».

Главная трудность фотолова — не поймать даже, а понять, что же у него на крючке. Скорее всего, разрешить эту задача ему не по силам.

Если же говорить о настоящей фотографии, необходимо отметить следующее. Снимать на улице «скрытой камерой» очень трудно. Но в каких-то случаях вполне возможно снимать «с живота» и даже камерой, висящей на плече. Что самое интересное — результат будет почти таким же, то есть количество удачных кадров значительно не изменится. И это объяснимо.

Фотограф поднял камеру к глазу — дальше события могут развиваться по двум сценариям. Или спустить затвор сразу же, хотя, возможно, момент не созрел и снимать бессмысленно (но уж очень неудобно стоять на улице с поднятым аппаратом). Или же все-таки стоять и терпеливо ждать, когда момент окончательно созреет.

Нужно быть очень мужественным человеком и прирожденным фотографом, чтобы действовать по второму варианту. Поэтому в большинстве случаев мы, конечно же, немедленно нажимаем на кнопку, прекрасно осознавая, что ничего из этого не получится. Вот, мол, видите я опускаю аппарат, больше не буду вас беспокоить!



608

Наблюдая через видоискатель за происходящим, мы точно строим кадр, но чаще всего упускаем момент. А снимая «с живота», кадра не видим, но зато совершенно точно ловим момент съемки.

Пример снимка «вслепую»: камера висела на плече, съемка с близкого расстояния, объектив 20 мм (илл. 607).

3. **Черный квадрат** (с. 29)

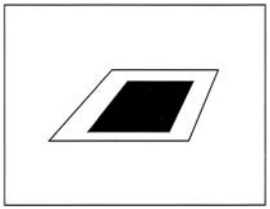
В любой черной линии, черной фигуре на белой бумаге, есть какая-то тайна. Например, рассмотрим черный квадрат (илл. 608).

Есть три возможности восприятия этого квадрата. Первая: квадрат принадлежит плоскости бумаги, в последней вырезано отверстие, в которое и вложен квадрат (илл. 609-1). Вторая: сквозь квадратное отверстие в бумаге виден черный фон, распо-

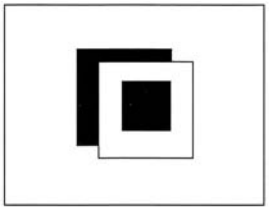
ложенный сзади (илл. 609-2). И третья: квадрат выходит из толщи бумаги и повисает над ее поверхностью (илл. 609-3). Боковая проекция (илл. 610).

Как ни странно, мы воспринимаем эту простую картинку именно в третьем варианте — как квадрат, выступающий из бумаги. Пустое пространство беспрепятственно продолжается под квадратом. Ровная поверхность в нашем восприятии стремится сохранить свою целостность. То же самое относится к любой линии или фигуре, изображенной на бумаге.

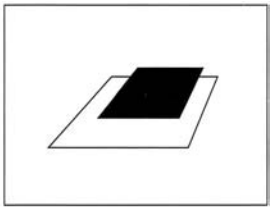
В этом заключается принцип простоты, выдвинутый гештальт-психологами. «Свободу поверхность получает только благодаря третьему измерению. Для зрительного образа на сетчатке глаза не имеет никакого значения, расположена ли линия внутри плоскости или перед ней. Поверхность модели, когда она способствует более простой структуре, будет выглядеть трехмерной, а не двухмерной» (4 - 214).



609-1

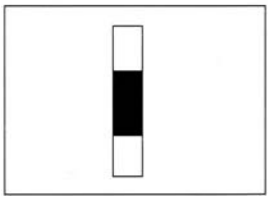


609-2

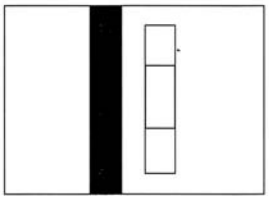


609-3

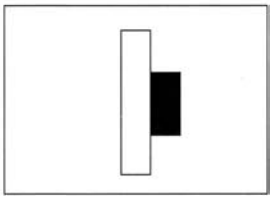
Таким образом, из трех описанных возможностей (разрезанная плоскость с квадратом внутри нее; белая поверхность, в которой вырезано квадратное отверстие, и квадрат, выступающий на зрителя) глаз, как утверждают психологи, выбирает решение, отвечающее самой простой структуре.



610-1



610-2



610-3

Вместе с тем, наряду с пространственным восприятием черного цвета как близкого существует и другое его восприятие — как далекого. Что и позволило В. Фаворскому рассматривать черный квадрат на белой бумаге как отверстие, провал в ней (второй вариант восприятия по нашей схеме).

Это восприятие, конечно, логическое. В жизни мы привыкли к тому, что объекты, удаленные от источника света, уходят в тень. Или, скажем, черное небо ночью, правда, с ним загадка — то ли оно далекое, то ли близкое.

Позднее мы докажем, что черный квадрат в самом деле зрительно выступает из бумаги вперед к зрителю и, более того, найдем величину этого выступления.

4. **Модель пространства** (с. 31)

Эта простая картинка по-своему удивительна (см. илл. 19, 20).

Мы видим две разные по диаметру окружности в плоскости рисунка и в то же самое время две одинаковые окружности, разнесенные в пространстве. При этом картинка не переворачивается, два различных восприятия не сменяют друг друга, а существуют одновременно и не противоречат одно другому.

Зрительное восприятие «говорит» нам о том, что на чертеже изображены две окружности, большая и маленькая. А логическое упорно «видит» пространственное расположение этих окружностей: большая лежит в плоскости бумаги, а малая находится за этой плоскостью где-то достаточно далеко.

Вообще говоря, задача решения не имеет. Мы не знаем реального размера маленькой окружности. То ли она рождена такой маленькой, то ли размер на рисунке — это знак ее удаленности в иллюзорном пространстве.

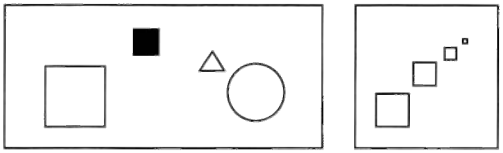
Итак, зрительное восприятие однозначно видит плоскость бумаги на некотором расстоянии от нас и окружности на ней.

SCAN BY NE QUID NIMIS

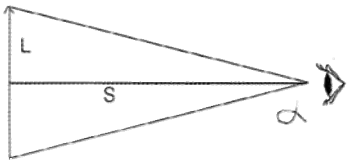
Но вмешивается сознание и предлагает выход: «Окружности одинаковые, просто меньшая удалена в пространстве».

Это заключение сделано, очевидно, на основе опыта ориентации в реальном пространстве. Если какие-то предметы из ряда одинаковых воспринимаются меньшими, значит они дальше. В жизни таких примеров множество, это дома вдоль улицы, столбы вдоль дороги и т. д.

Таким образом, можно предположить, что при каких-то условиях именно сознание воспринимает модель пространства в плоском рисунке как реальное трехмерное пространство.



611 612



613

5. **Картинное пространство*** (с. 37)

Основой линейной перспективы, безусловно, является перспектива размеров (масштабов). Можно показать, что схождение параллельных линий, а также уменьшение элементов структурированной горизонтальной плоскости «земли» (см. илл. 33-36) объясняется именно перспективой размеров (уменьшением размеров одинаковых объектов по мере их удаления).

Здесь важно слово «одинаковые», две произвольные фигуры, лишенные подобия по форме и цвету, не создадут убедительной глубины пространства (илл. 611). Черный квадрат и белый треугольник воспринимаются скорее в плоскости бумаги, чем за ней.

И, наоборот, пространственное восприятие значительно усилится, если взять последовательность подобных фигур с постепенно уменьшающимися размерами. Мы воспринимаем это как движение фигуры на переднем плане в глубину пространства изображения (илл. 612).

При восприятии плоского изображения бинокулярные признаки (зрение двумя глазами) работают против иллюзорной перспективы. Они определенно указывают, что перед нами плоский объект-изображение. То есть зрительное восприятие в этом случае плоскостное.

Те же признаки, которые можно изобразить на бумаге (главным образом, это перспектива размеров), говорят об обратном: пространство в плоском изображении существует. И это работа сознания. Логическое восприятие плоского изображения при наличии линейной перспективы непременно пространственное. Раскрывая с помощью изобразительных признаков перспективы модель пространства в плоском изображении, мы попадаем в иллюзорное пространство картины.

Пространство позади плоскости картины принято называть картинным, а пространство перед ней — пространством зрителя.

Сначала определим, как глаз (мозг) находит размер и удаленность какого-либо объекта в реальном пространстве. Объект имеет линейный размер L, глаз видит его под углом a, расстояние до объекта S (илл. 613).

Не имея возможности измерить размер линейкой, глаз определяет его по угловому размеру. Глаз воспринимает каким-то образом именно угловой размер объекта, возможно, по величине изображения на сетчатке. Затем глаз (вернее, мозг) решает задачу с двумя неизвестными: линейный размер и расстояние до объекта. Для решения необходимо определить одну из этих величин, тогда можно найти вторую.

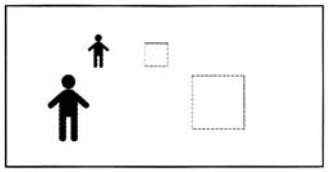
Расстояние до относительно близкого объекта определяется с помощью механиз-

* В следующих трех примечаниях рассматриваются самые простые фигуры: квадраты и окружности. Однако то, что происходит с ними в воображаемом пространстве настолько необычно, что чрезвычайно трудно не то, что понять логику изложения, а просто поверить во все это. И все же попробуйте проникнуть в загадочное пространство изображения. Вас ждут удивительные приключения.

SCAN BY NE QUID NIMIS

ма бинокулярного зрения (после чего «вычисляется» его размер).

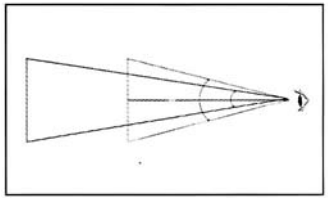
Расстояние или размер удаленного объекта определяется по косвенным признакам. Глаз (сознание) определяет размер методом сравнения, то есть сопоставляет видимые размеры. Это происходит в случае, когда перед нами узнаваемые объекты: два дерева, два человека или две подобные геометрическое фигуры. Сравнивая воспринимаемый размер удаленного объекта с размером объекта на переднем плане (расстояние до которого глазом, вернее, двумя глазами уже определено), глаз «в уме» решает задачу и находит расстояние до объекта на дальнем плане (илл. 614).



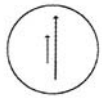
614

Зрительное восприятие отличается от логического тем, что оно полностью лишено логики. Для него нет узнаваемых объектов, все они только геометрические фигуры и цветовые пятна на плоскости.

В реальном пространстве линейный размер объекта, естественно, сохраняется. Но, когда объект приближается к глазу, увеличивается его угловой размер. При удалении от глаза угловой размер уменьшается (илл. 615-1).



615-1



615-2

Этот рисунок точен, но у него один недостаток — это вид сбоку, поэтому два объекта, близкий и далекий, одинаковы по размерам. На илл. 615-2 показано, как это видит глаз.

При любом перемещении объекта в реальном пространстве угловой размер меняется таким образом, что линейный остается неизменным. Поэтому мы и видим более удаленный объект меньшим, а близкий — большим, то есть просто под меньшим или большим углом. Это видимый (воспринимаемый) размер объекта.

Мы настолько к привыкли к такому положению, что не можем представить себе иного пространства. А между тем, оно существует. И это пространство картины!

Что же такое картинное пространство и чем оно отличается от настоящего?

При помощи изобразительных признаков перспективы в плоском изображении строится модель реального пространства. Но это только модель. Никакого пространства за картиной, конечно, не существует, это иллюзия, плод нашего воображения. Картинное пространство — это имитация, хорошо сделанный муляж настоящего. Это обман, игра, в которую человек с таким удовольствием играет много веков.

Не будем забывать о двух типах восприятия, логическом и зрительном. Только одно из них видит в плоской картине пространство. Второе этому противоречит. Поэтому картинное пространство лишь отчасти похоже на настоящее, войти в него можно только мысленно. Вместе с тем, степень этой «похожести» такова, что в картине, а тем более в фотографии, мы видим настоящих людей (в том числе и самих себя), настоящие пейзажи и настоящие предметы.

Напомним еще раз основной феномен картины, «чудо» плоского изображения: объект на картине способен находиться одновременно в двух положениях. Например, маленький человечек на рис. 614 — это уменьшенная копия человечка под ним, но в то же самое время это такого же размера человечек, только находится он в пространстве за бумагой, на которой изображен.

Итак, чудо в этой одновременности, которая в реальном мире просто невозможна (ни один объект в привычном трехмерном пространстве не может находиться одновременно в двух местах). Каждое из двух восприятий дает свое видение плоского изображения: как двухмерного и как трехмерного. А мы одновременно воспринимаем оба варианта, отсюда и возникают два положения одного и того же объекта в пространстве картины.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Рассмотрим следующий пример (илл. 616). Человечек на рисунке А по какой-то причине попадает в картинное пространство и оказывается в плоскости В.

Предположим, что линейный размер человечка В при этом не изменился. Это означает, что угловые (видимые) размеры человечка А и человечка В будут различными, видимый размер первого больше второго.

Но человечек одновременно находится в плоскости рисунка А и в плоскости В, причем не будем забывать, что для глаза оба человечка — это один и тот же объект! Но тогда изображение нарисованного человечка станет двоиться* (илл. 617). Это, естественно, означало бы смерть изобразительного искусства, смерть всем картинам, рисункам и фотоснимкам.

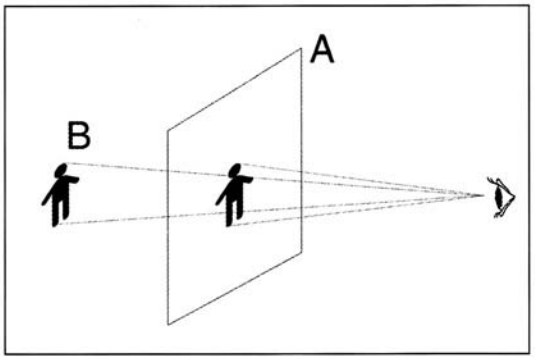
Наше предположение оказалось неверным, линейные размеры объекта в картинной плоскости и в картинном пространстве равными быть не могут.

Зато угловые размеры равны. Только в этом случае оба изображения будут восприниматься одинаковыми. При условии постоянства углового размера изображения конфликт двух восприятий, зрительного и логического, не приведет к скачку размера (двоению изображения), и изобразительное искусство останется жить.

Иначе говоря, линейный размер удаленной в картинном пространстве фигуры для того и должен увеличиться, чтобы не изменился ее угловой размер.

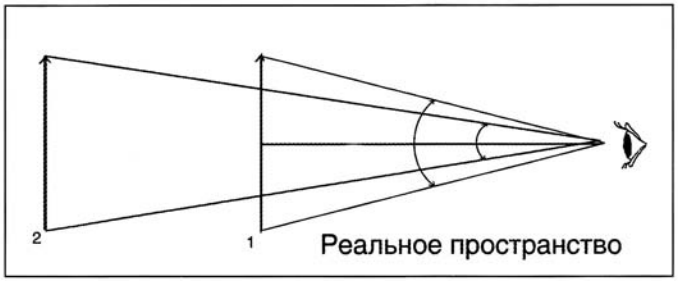
И это есть следствие одновременного восприятия двух изображений. В реальном мире невозможно себе представить, что удаляясь, объект не уменьшился бы, а увеличился. Но можно ли представить какой-либо объект, находящимся сразу в двух точках пространства? Одно вытекает из другого.

Ранее мы предположили, что картинное пространство воспринимается как настоя-

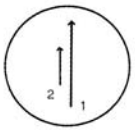


616

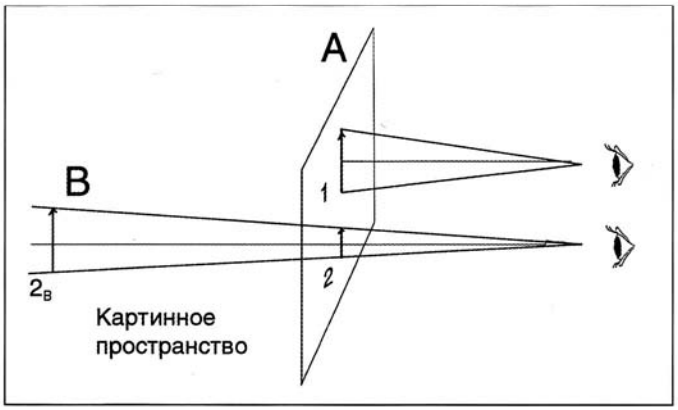
617



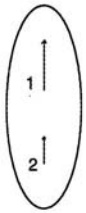
618-1



618-2



619-1



619-2

* Мы предположили, что картинное пространство воспринимается как реальное. Но тогда далекий человечек В должен уменьшиться, что мы и видим на рис. 617.

SCAN BY NE QUID NIMIS

щее. Это логично, это соответствует нашему опыту видения всевозможных картин, рисунков и фотоснимков. Картинное пространство воспринимается как совершенно реальное, потому что другого пространства и иного восприятия мы просто не можем себе представить.

Допущение это можно оправдать и так: законы линейной перспективы, на основании которых художник строит пространство картины (а мы, соответственно, воспринимаем его), взяты из реальности. Но если законы те же, то и само восприятие, естественно, такое же.

И все же так ли это, если основное свойство картинного пространства — сохранение углового размера — противоречит свойству сохранения линейного размера в трехмерном пространстве?

Рассмотрим следующий случай — два объекта одинакового размера в реальном пространстве (илл. 618-1). Объект 1 ближе, а объект 2 дальше от глаза. Линейный размер сохраняется, угловой различный.

На рисунке изображен вид сбоку, поэтому объект 1 такого же линейного размера, как и объект 2. Но для глаза второй, конечно же, меньше первого, потому что угол, под которым глаз видит объект 2, меньше того, под которым виден объект 1. Глаз видит два объекта разной величины (илл. 618-2).

Перейдем теперь к картинному пространству (илл. 619-1). Для этого нарисуем на плоскости бумаги А то, что глаз видит в реальности.

Дальше происходит следующее: больший по размеру объект 1 остается в плоскости А рисунка. Объект 2 переносится сознанием в плоскость В картинного пространства и увеличивается до размера первого (это объект 2_B). Глаз видит объект 1 в плоскости А, а объект 2_B — в плоскости В и одновременно уменьшенным в плоскости рисунка А. Угловой размер двух изображений объекта 2 одинаков, скачка размера нет.

Восприятие картинного пространства — это работа сознания и только сознания. Это сознание находит спасительный выход из неразрешимой ситуации — отправляет меньшее по размеру изображение вдаль и одновременно увеличивает его размер (считая объекты равными).

Зато теперь, когда маленький объект 2 стал большим и далеким, та модель пространства, которая построена на рисунке, воспринимается как реальное пространство.

И глаз видит теперь не только плоскость рисунка, но и пространство в этой плоскости. При этом он, естественно, уменьшает «далекие» фигуры по законам реального пространства. То есть, сначала они увеличиваются только затем, чтобы потом уменьшиться.

Таким образом, мы пришли к тому, что при восприятии реального и картинного пространства глаз воспринимает по сути одну и ту же картинку, то есть восприятие обоих пространств одинаково. Конечно, размеры на рисунке А меньше, чем в действительности, ведь перед нами не копия реального пространства, а всего лишь его модель. Зато отношение размеров объектов передано правильно, один из них воспринимается ближе, второй дальше. Все происходит как в самом настоящем трехмерном пространстве.

Разница только в том, что объект 2 в реальном пространстве воспринимается меньшим, потому что расположен дальше. В картинном пространстве, наоборот, объект 2 воспринимается дальше, потому что изображен на рисунке А меньшим.

Следовательно, только благодаря феномену картинного пространства (отступающий объект увеличивается, а не уменьшается) на первом этапе удалось избежать парадоксального скачка размера, вызванного двойным существованием объекта на рисунке А. На втором этапе объект 2_B в плоскости В становится совершенно реальным.

Конечно, такое деление восприятия на этапы — сначала сознание увеличивает, потом глаз уменьшает — условно. Зато оно наглядно объясняет суть процесса.

SCAN BY NE QUID NIMIS

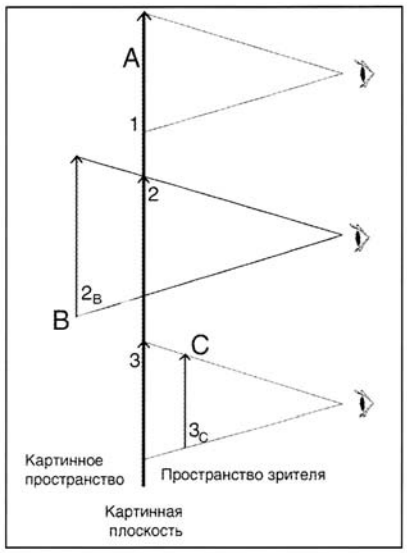
Воображаемое пространство картины изначально неоднозначно, это плоскость, и все объекты на картине объективно лежат на ее поверхности (плоскостное восприятие). Но одновременно работает пространственное восприятие, в котором часть изображений объектов перспективно воспринимается в пространстве за плоскостью изображения, то есть в картинном пространстве; а часть — в плоскости изображения или даже в пространстве зрителя перед этой плоскостью. То есть объекты эти могут перемещаться в иллюзорном пространстве, не сами, конечно, объекты как физические тела, а их изображения.

Каков бы ни был объект, его изображение локализуется или в картинной плоскости, или в картинном пространстве, или в пространстве зрителя. Но при этом, что чрезвычайно важно, видимые, угловые размеры изображения объекта в плоском и пространственном его восприятиях равны.

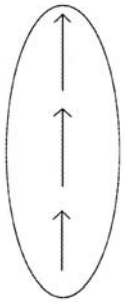
Угловой размер объекта сохраняется, но линейный его размер может увеличиваться или уменьшаться, это кажущийся или иллюзорный размер.

Оба размера, линейный и угловой, сохраняться одновременно не могут, один из них обязательно изменяется.

Это показано на следующем рисунке (илл. 620-1; три объекта одинакового размера в плоскости картины).

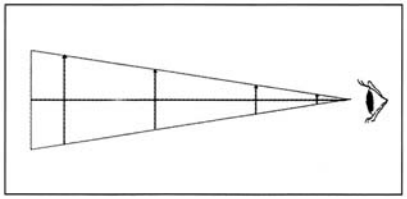


620-1



620-2

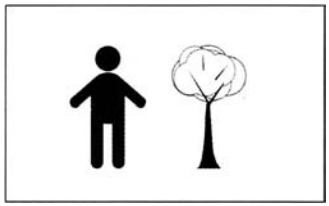
Изображение объекта 1 воспринимается в картинной плоскости А в его реальном размере. Между зрительным и логическим восприятиями нет противоречия. (Объект 1 — это контурная фигура цвета фона, или же контрформа, промежуток между фигурами).



621-1

621-2

Изображение объекта 2 находится в картинной плоскости и одновременно в картинном пространстве. Для сознания объект 2 находится в плоскости В картинного пространства (объект 2_B). Глаз же видит его в картинной плоскости А. Поэтому линейный размер объекта 2 остается таким же, каким он изображен на картине*. (Это фигура, отступающая в картинное пространство в силу перспективы размеров).



622

Отметим, что восприятие объектов в картинном пространстве и в пространстве зрителя совершенно различно и имеет разную природу.

Изображение объекта 3 находится в картинной плоскости А и одновременно в плоскости С в пространстве зрителя (3_C). Для сознания объект 3 лежит в картинной плоскости, а для глаза — в плоскости С (об этом ниже). Поэтому линейный размер его уменьшается**. (Такую фигуру будем называть выступающей, обычно это фигура темнее фона.)

Итак, глаз видит объекты 1 и 2 равными, а объект 3 меньшим (илл. 620-2).

На илл. 621-1 несколько объектов одного углового размера в пространстве картины. Иллюзорный размер изменяется, а вос-

* Расстояние до картинной плоскости глазу известно (бинокулярное зрение). Зная это расстояние и угловой размер, глаз определяет линейный размер объекта 2.

** Угловой размер объектов 3 и 3_C равны, глаз видит их одинаковыми (скачка размеров нет). Но линейный размер определяется двумя переменными: угловым размером и расстоянием до объекта. Расстояние это уменьшилось (плоскость С ближе, чем плоскость А), значит, должен уменьшиться и иллюзорный размер объекта 3_C.

SCAN BY NE QUID NIMIS

принимаемый нет (илл. 621-2). Для того, чтобы определить иллюзорный размер одного из объектов на рисунке, необходимо знать расстояние до него.

Иллюзорный размер изображения объекта уменьшается, когда изображение приближается к зрителю. И размер этот увеличивается, когда изображение удаляется от зрителя. Это, конечно, совершенно не соответствует нашему зрительному опыту. Восприятие пространства картины «перевернуто» по отношению к реальности, в нем все происходит наоборот!

Итак, если при приближении или удалении объекта угловой размер изменяется, но сохраняется линейный — это реальное пространство. Если при иллюзорном движении изображения объекта линейный размер его меняется, но сохраняется угловой — это пространство картины.

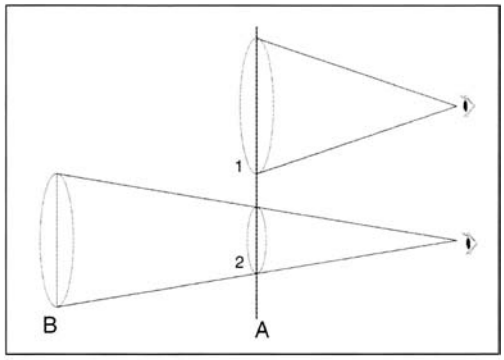
В реальности для того, чтобы определить удаленность какого-либо знакомого объекта, мы сравниваем его видимый размер с известным физическим размером. Размеры фигуры человека, дерева, дома, машины и так далее известны из опыта.

При восприятии изображения ничего подобного не происходит. Человека на переднем плане, а тем более пространственно уменьшенного на дальнем, мы не увеличиваем до его настоящего размера, хотя иллюзия настолько сильна, что воспринимаем мы того и другого как совершенно реальных людей.

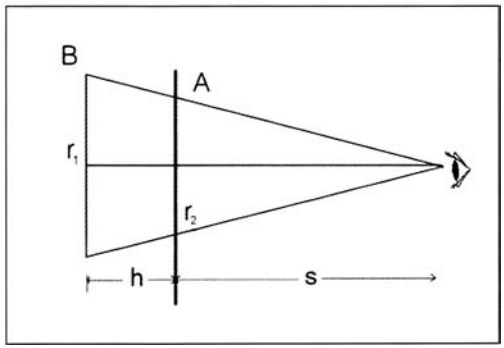
Что же такое знакомый размер в изображении, с чем мы сравниваем маленького человечка на дальнем плане (ведь иначе нам не удастся определить его удаленность в пространстве)?

Ответ простой: глаз выбирает самую большую фигуру из нескольких подобных, и она становится образцом, размер остальных сравнивается с ее размером в плоскости изображения (см. илл. 612).

Возможно сопоставление двух знакомых объектов, например, если на картине изображен человек ростом с дерево, мы, зная его размер по отношению к дереву, примерно определим, насколько человек ближе (илл. 622).



623



624

Все средства перспективы, все изобразительные ее признаки в сумме своей создают иллюзию глубокого пространства в изображении. И это иллюзорное пространство настолько «настоящее», что мы воспринимаем его как реальное и по-другому воспринимать не можем. Носитель изображения, бумага или холст, становится прозрачным, мы видим в изображении трехмерную реальность.

Вернемся теперь к примеру с двумя окружностями (илл. 623; см. с. 31). Если допустить, что окружности в самом деле равны, задача становится вполне определенной, и мы можем найти положение маленькой окружности в пространстве.

Итак, в плоском восприятии обе окружности лежат в плоскости рисунка А. В пространственном восприятии большая остается в плоскости, а меньшая уходит в глубину и увеличивается (плоскость В). Предположим, что радиусы окружностей на рисунке r_1 и r_2. Назовем их окружность 1 и окружность 2 (илл. 624).

Здесь S — расстояние от наблюдателя до рисунка, h — расстояние от плоскости изображения до кажущегося положения окружности 2 в картинном пространстве.

Окружность 2 прорывает плоскость изображения и уходит в картинное пространство, увеличивая свой размер до размера окружности 1.

SCAN BY NE QUID NIMIS

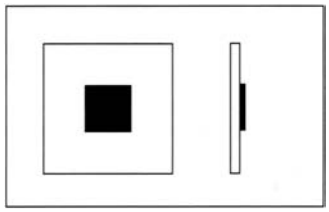
Из подобия треугольников:

$$h = S \cdot (r_1 - r_2) / r_2,$$

r_1 — иллюзорный размер окружности 2 в плоскости B, r_2 — ее реальный размер в плоскости рисунка.

Если $r_1 = r_2$, то h = 0, если r_2 стремится к нулю, то h увеличивается до бесконечности.

Пусть $r_2 = 1/2\ r_1$, тогда h = S. Если окружность 2 на рисунке вдвое меньше большой, она находится за рисунком на расстоянии, равном расстоянию от рисунка до наблюдателя.



625

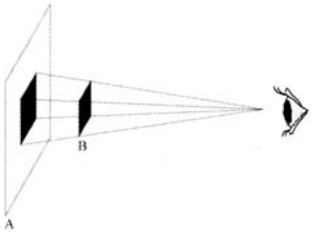
Итак, перспектива размеров — единственное и самое надежное средство создания в картине или рисунке сколь угодно глубокого иллюзорного пространства.

Важно отметить, что остальные признаки: заслонение, воздушная или тональная перспектива, перспектива теней и так далее могут усилить ощущение этого пространства (или ослабить его), но сами по себе создать картинное пространство не в состоянии.

Таким образом, можно описать основной феномен восприятия картинного пространства.

1. Объект, находящийся в картинной плоскости, одновременно может восприниматься в картинном пространстве.

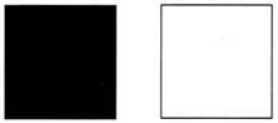
2. Восприятие картинного пространства — это не зрительная иллюзия (ошибка глаза), а установка сознания. Картинное пространство воспринимается как привычное, реальное.



626

3. Где бы в воображаемом пространстве ни находилось изображение какого-либо объекта, его воспринимаемый (угловой) размер остается неизменным и равен тому, который объект имеет в плоскости картины (рисунка).

Иллюзорный размер изображения объекта, конечно, зависит от его удаленности в картинном пространстве. Но зрительно размер этот не воспринимается, мы можем оценить его только логически, представив себе удаленность этого объекта.



627

6. **Загадка тональной перспективы** (с. 37)

Собственно явление тональной (цветовой) перспективы заключается в том, что при отсутствии других признаков некоторые цвета воспринимаются как тяжелые и близкие, а другие — как легкие и далекие.

Понятие «тональная перспектива», которым мы с легкостью оперируем, на самом деле неоднозначно. Это не перспектива в привычном понимании этого слова, это зрительная иллюзия. И пространство, которое она создает, не имеет ничего общего с картинным пространством.

Возьмем рисунок с черным квадратом на белой бумаге. Мы уже говорили о том, что квадрат этот воспринимается не в толще бумаги, а на ее поверхности, то есть он выходит, выступает из нее (илл. 625).

628

Но самое интересное то, что квадрат выступает из бумаги не на те доли миллиметра, о которых говорят психологи (чтобы только не потревожить плоскость), а на вполне ощутимое расстояние.

Зрительно черный квадрат воспринимается, ощущается как массивная фигура, белая бумага становится фоном, и квадрат выступает из этого фона на некоторое расстояние.

Предположим, что черный квадрат действительно выступает из бумаги и воспринимается в некоторой плоскости B (илл. 626).

Здесь A — плоскость изображения, B — иллюзорное положение черного квадрата.

Черный квадрат выступает из плоскости рисунка, но при этом не может изменить свой угловой размер — выйти из конуса зрения. Потому черный квадрат при своем выдвижении вперед уменьшается по сравнению с размерами, которые он имеет в плоскости изображения A.

SCAN BY NE QUID NIMIS

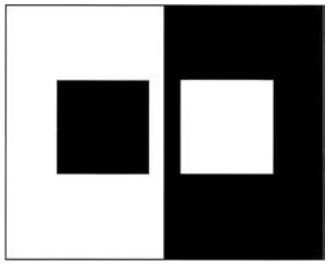
И если мы обнаружим это уменьшение размера черного квадрата в конкретных примерах, тогда наше предположение верно, квадрат выходит из бумаги вперед к зрителю.

Постоянно надо помнить о том, что выступает или отступает не рисунок с квадратом и тем более не сам квадрат, как реальный объект, а всего лишь изображение квадрата.

Нам остается показать, что изображение черного квадрата действительно уменьшается. Сравним, например, черный квадрат с его контуром на белой бумаге (илл. 627).

Очевидно, что контур принадлежит бумаге и потому показывает «настоящий» размер черного квадрата, то есть тот самый, который квадрат имеет в плоскости рисунка.

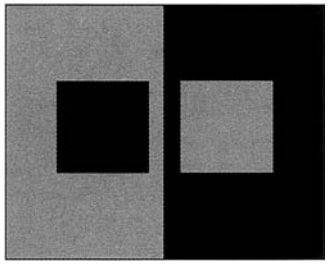
Однако черный квадрат зрительно воспринимается меньшим, чем контур. Это может означать только одно: квадрат выступает из бумаги вперед и потому уменьшается.



629

Можно определить кажущееся уменьшение черного квадрата (илл. 628), оно составляет 3% от его размера в плоскости изображения (мы увеличиваем черный квадрат на 3%, и теперь он зрительно равен своему контуру).

Чаще всего черный квадрат сопоставляется с точно таким же белым на черном фоне (иллюзия квадратов, илл. 629).



630

Эта другая иллюзия, хорошо известная иллюзия иррадиации, то есть распространение белого цвета (в природе света) за границу черного. В результате размер белого квадрата значительно увеличивается, в особенности при рассматривании издалека нерезким, расфокусированным зрением. Обычно говорят именно об увеличении белого квадрата, уменьшение черного квадрата (отрицательная иррадиация) на рисунках не наблюдается, для этого необходим гораздо больший контраст яркостей. Зато отрицательная иррадиация наблюдается в природе: граница черного предмета «съедается» за счет сильного света сзади. Так «рвется» черная нить на фоне сильной лампы.

Фотографы хорошо знают это явление, оно приводит к появлению ореолов на границе предмета при сильном контровом свете.

Но если устранить иррадиацию, что легко сделать, заменив белый цвет бумаги на серый (илл. 630), то и в этом случае все равно черный квадрат будет зрительно меньше серого, теперь он выступает вперед из серого фона. И это еще раз доказывает наше предположение.

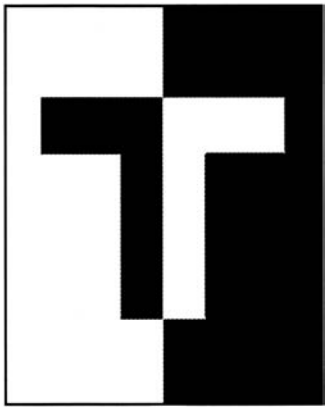
Таким образом, в иллюзии квадратов как бы спрятана другая иллюзия, белый квадрат увеличивается за счет иррадиации, но одновременно черный уменьшается по другой причине, он выступает вперед как фигура.

Отметим, что в случае рисунка 627 иррадиация не работает. Белый цвет воздействует на контур как изнутри, так и снаружи, а потому уменьшить или увеличить его не может. Так что единственная причина зрительного уменьшения черного квадрата — это иллюзорное выдвижение его вперед.

Итак, мы доказали, что уменьшение черного квадрата есть необходимое и достаточное условие выдвижения его в пространство зрителя.

Назовем это явление иллюзией фигуры и фона. Выступающая фигура всегда меньше заслоняемого ею фона.

Принципиально, что мы воспринимаем черный квадрат непременно уменьшенным, и не можем увидеть его истинный размер на бумаге. Это означает, что иллюзорное выдвижение квадрата настолько сильно, что полностью подавляет плоскостное восприятие. И только разумом мы понимаем, что на самом деле черный квадрат лежит в плоскости бумаги.



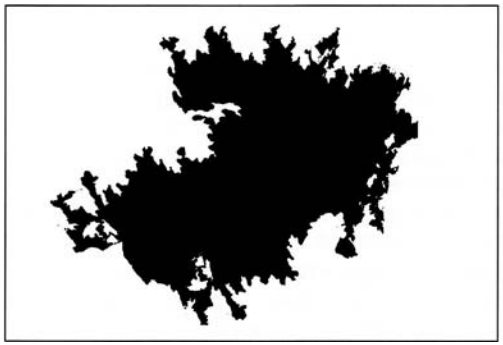
631

Получается, что мы просто не в состоянии увидеть какую-либо фигуру на картине или рисунке в ее «настоящем» размере, если фигура эта выступающая. Мы во всех случаях видим ее уменьшенной, а в случае черного цвета иллюзорный размер такой фигуры на 3% меньше ее истинной величины на картине. Другие цвета, более светлые, выступают на меньшую величину.

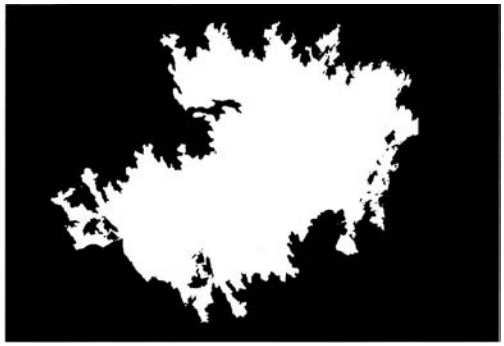
SCAN BY NE QUID NIMIS

С этим явлением хорошо знакомы дизайнеры. Черная буква на белой бумаге выглядит меньше, чем точно такая же белая на черном фоне (илл. 631).

Принято объяснять это явление иррадиацией. Но иррадиация не работает при рассматривании с близкого расстояния и при резком зрении. Так что настоящая причина — зрительное выступление вперед черных форм.



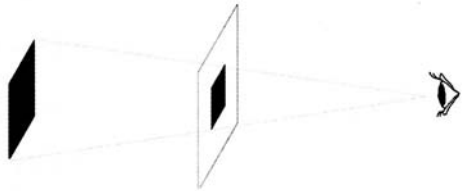
632-1



632-2

Но 3% — это не максимальная разница в размерах белой на черном и черной на белом фигур. Например, черная фигура с изрезанным контуром гораздо меньше белой на черном (илл. 632).

Нужно отметить еще раз, что многие люди все-таки воспринимают черный квадрат как далекий, как отверстие в бумаге. Что, конечно, связано с нашим зрительным опытом: черное небо, даль коридора и тому подобное. Но это восприятие логическое, оно противоречит зрительному, которое с полным основанием можно считать объективным. То есть в этом случае, как и во многих других, возникает конфликт двух восприятий.

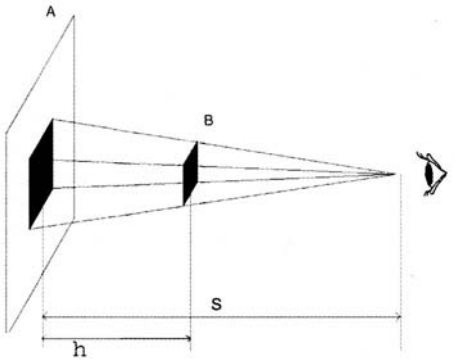


633

Рассмотрим вариант восприятия черного квадрата как далекого. Допустим, что черный квадрат отступает в картинное пространство. Если бы это происходило в реальном пространстве, квадрат при своем отдалении от зрителя должен был бы уменьшиться.

Но отступление квадрата происходит в иллюзорном пространстве картины и по другим законам (илл. 633). Отступающее изображение квадрата должно увеличиться таким образом, чтобы его воспринимаемый (угловой) размер не изменился. Причем, увеличиться значительно, ведь мы допустили восприятие черного квадрата действительно далеким.

Изображение квадрата находится в картинном пространстве, но как мы знаем, его размер при этом измениться не может*. А это противоречит нашему опыту (сравнение квадрата с его контуром, илл. 628), в котором видимый размер квадрата уменьшается. Таким образом, наше допущение неверно, черный квадрат отступать в картинное пространство не может.



634

Теперь можно найти то расстояние, на которое выступает из бумаги черный квадрат (илл. 634).

Черный квадрат одновременно находится в плоскости рисунка А и в плоскости В перед рисунком (в ней линейный размер его уменьшен).

Угловые размеры реального черного квадрата в плоскости чертежа А и его иллюзорного двойника в положении В должны быть равны.

* Напомним, что где бы в картинном пространстве ни находился черный квадрат, глаз воспринимает его в плоскости рисунка, поэтому линейный размер квадрата в данном случае не меняется.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Несложные вычисления дают: h = k • S,

где h — расстояние между рисунком А и кажущимся положением черного квадрата В, S — расстояние от рисунка до глаза наблюдателя,

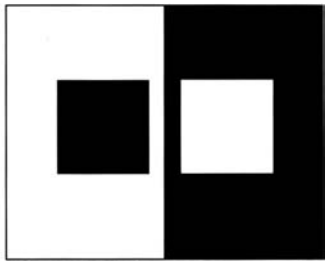
к = (a - b) / a,

где а — сторона черного квадрата на рисунке А, b — сторона черного квадрата в положении В, а — реальный размер, b — кажущийся. Наши опыты дали для черного цвета и гладкого контура к = 3%.

Мы получили, что расстояние от чертежа до воспринимаемого положения черного квадрата увеличивается с увеличением расстояния до зрителя.

Если рассматривать рисунок или картину с расстояния 1 м, фигуры черного цвета выступают из плоскости изображения на 3 см.

635

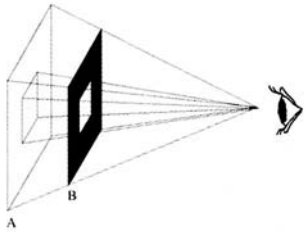


636

Для зрителя, рассматривающего «Черный квадрат» К. Малевича с расстояния 10 метров, он выступает из холста на 30 см. Между иллюзорным изображением квадрата и холстом может протиснуться человек.

Итак, выступающие из плоскости изображения фигуры попадают в пространство зрителя (перед картиной). Это пространство противостоит картинному, у него другие законы и другие принципы восприятия.

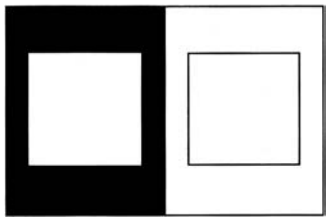
Но что же происходит с отступающими из окрашенного фона фигурами, не окажутся ли они в картинном пространстве?



637

Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим изображение белого квадрата на черном фоне (илл. 635). Восприятие его двойственно: мы воспринимаем или белый квадрат на черном фоне или черное «окно» на белом. Ведь окружающая рисунок белая бумага как бы продолжается под черным окном и недвусмысленно указывает, что она-то и является фоном.

Заметим, что в иллюзии квадратов черная половина рисунка зрительно меньше белой (илл. 636). Это может означать только одно: черное окно выступает вперед, ощущается ближе фона.



638

Но белого квадрата это не касается. Он и не квадрат вовсе, а часть белого фона, контрформа, видимая сквозь квадратное отверстие в черном (илл. 637)*. Здесь А — плоскость рисунка, В — иллюзорное положение черного «окна».

Выступая вперед, черное окно уменьшает свой видимый размер, что хорошо видно на чертеже. Уменьшаются и размеры отдельных его частей, например, квадратный вырез в черном окне. Мы, однако, не видим белый квадрат уменьшенным, потому что пространственно воспринимаем его именно в плоскости А (сквозь вырез в плоскости В).

Таким образом, объективно белый квадрат остается в плоскости рисунка и размер его не изменяется.

Чтобы доказать, что белый квадрат действительно не изменяет свой размер, мы сравним его с тем же контуром на белой бумаге (илл. 638). Они равны.

Очевидно, если квадрат нарисован белой краской на черной бумаге, пространственное восприятие фигур не изменится. Просто в этом случае мы скажем, что белый квадрат отступает из черного фона обратно в плоскость «белой бумаги». Так что относительно черного фона белый квадрат отступающий, но из плоскости изображения сам он не выходит. Это черный фон выступает вперед.

Можно условно разделить восприятие на два этапа. На первом этапе рисунок с белым квадратом на черном фоне целиком

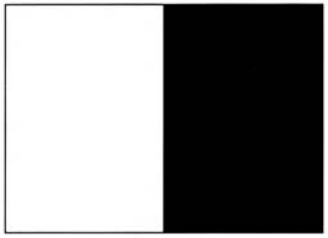
* Рисунок условен, выступление черного окна кажущееся. Объективно оно остается в плоскости А. Зато зрительно воспринимается в плоскости В.

SCAN BY NE QUID NIMIS

выступает вперед (не лист бумаги, а изображение). При этом он уменьшается, соответственно уменьшается и белый квадрат.

На втором этапе белый квадрат отступает в плоскость изображения, возвращаясь к своему реальному размеру.

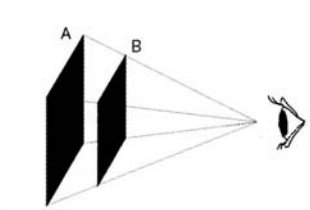
Поэтому мы вправе говорить об отступлении белого квадрата из черного (серого, цветного) фона назад в плоскость белой бумаги, реальной или воображаемой.



639

Нам известно, что любая черная, серая, цветная фигура на белом фоне выступает, выходит из этой плоскости. Рассмотрим следующий рисунок, он разделен на абсолютно равные половины, при этом очевидно, что черная половина зрительно меньше белой (илл. 639). А это значит, что она выступает из белой бумаги точно так же, как выступает черный квадрат.

Если покрыть черной краской всю бумагу, окрашенная поверхность станет фигурой и потому также будет выступать и уменьшаться (илл. 640). Здесь А — плоскость изображения, В — плоскость, в которой мы зрительно воспринимаем черную поверхность. Естественно, выступает не рисунок и не бумага, а краска. Следовательно, изобразительная плоскость сохраняет свою целостность и в том, что она просто не может быть ни серой, ни черной, ни цветной. Любое такое покрытие отторгается от белого и поднимается вверх.



640

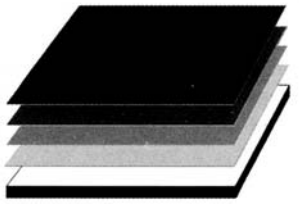
Схема эта, конечно, условна. Рисунок или картина, как плоский объект в реальном пространстве, остается на месте и никуда не перемещается. Но мы определенно ощущаем иллюзорное пространство, в котором каждая из фигур занимает свое место.

Так что возможен случай, когда все фигуры, все контрформы, куски фона и даже сам фон целиком разбегутся в пространстве (илл. 641), а в плоскости изображения останутся только отдельные фигуры белого цвета или не останется ничего.

Таким образом, выступает или отступает в пространственном восприятии не фигура сама по себе, а ее наполнение — тон или цвет.

Мы показали, что в черно-белом изображении белый цвет отступающий, а черный — выступающий.

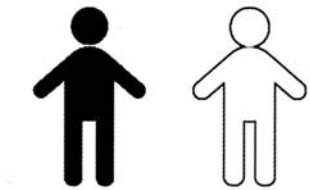
Точно так же можно показать, что и цветовая перспектива в отстутствии других признаков создает иллюзорное пространство зрителя и не создает картинного.



641

Теперь вернемся к загадке тональной перспективы. Тональная перспектива не имеет ничего общего с воздушной перспективой Леонардо. Воздушная перспектива наблюдается на больших расстояниях до объекта и при определенном состоянии атмосферы. Из воздушной перспективы вовсе не следует, что если, например, два одинаковых объекта находятся на одном расстоянии от наблюдателя, но один из них черный, а второй белый, то черный будет казаться ближе белого (илл. 642).

В законах Леонардо нигде не говорится о тональной перспективе, тем более о выступающих из изобразительной плоскости объектах. Так что выдвижение фигур в пространство зрителя, строго говоря, не относится к перспективе как построению глубины изобразительного пространства, а является следствием тональной (цветовой) перспективы.



642

Восприятие картинного пространства — это работа сознания. Тональная перспектива, наоборот, представляет собой зрительную иллюзию, которая не имеет ничего общего ни с картинным пространством, ни с теми причинами, которые его вызывают. Тональная перспектива создает свое пространство перед картиной.

В случае рисунка на белой бумаге все фигуры, кроме белых, выступают из этой бумаги.

Если бумага (фон) серая, черная или цветная, более темные фигуры по-прежнему выступают из нее вперед, а более свет-

SCAN BY NE QUID NIMIS

лые, наоборот, отступают назад. А сам фон, серый, черный или цветной также целиком выступает вперед. Но при этом ни одна из отступающих фигур не прорывает плоскости изображения и не попадает в картинное пространство. Более других отступающая, белая возвращается в изобразительную плоскость.

Таким образом, тональная (цветовая) перспектива образует свое пространство перед картиной. Это пространство довольно узкое, но зрительно оно воспринимается настолько сильно, что все выступающие фигуры уменьшаются. Поверхность белой бумаги или холста — это задняя стенка описываемого пространства. Иначе говоря, пространство это скорее напоминает выступающий из изобразительной плоскости рельеф или объем.

Чем же тональная перспектива отличается от других изобразительных признаков?

Начнем с того, что все изобразительные признаки перспективы работают и при восприятии реального пространства. Горизонтальная поверхность земли или пола уходит в глубину к горизонту, параллельные линии сходятся, размеры предметов уменьшаются с их удалением и увеличиваются с приближением, предметы заслоняют другу друга, очертания и цвет далеких предметов видоизменяются за счет воздушной дымки, свет строит свое пространство, падающие тени образуют сходящиеся линии и так далее.

Но все это не касается тональной (цветовой) перспективы. Ведь в реальности она не соблюдается. Близкие к нам дома не покрашены черной краской, а деревья за ними не покрашены белой. На улице люди в черном не подходят поближе, а люди в белом не уходят назад, чтобы все было по правилам. А белый снег на переднем плане, а черный лес на горизонте, а черное ночное небо?

Однако мы прекрасно ориентируемся в пространстве благодаря другим признакам: двуглазию, зрительному, двигательному и осязательному опыту. Во всяком случае, белая фигура вблизи или черная вдали не вызывают в реальности такого напряжения, как в том случае, когда мы обнаруживаем это в изображении.

Почему именно в изображении зрительное восприятие таких фигур противоречит логическому и, более того, побеждает его? И почему же, в конце концов, на картине черное или красное пятно во всех случаях непременно близкое, а белое — далекое?

Скорее всего, причина в том, что тональная и цветовая перспектива — это чувственное, подсознательное восприятие цветового пятна, тяжелого или легкого. Это иллюзия, но настолько сильная, что выступающие фигуры воспринимаются глазом не в двух положениях, как в случае картинного пространства, а только в одном — иллюзорном.

Таким образом, в реальном пространстве тональная (цветовая) перспектива вторична, избыточна. Она работает только в сочетании с другими признаками, но чаще им противоречит.

Зато она вызывает очень сильный эффект в плоском изображении, и даже создает свое выступающее пространство. Тональная или цветовая перспектива — это настоящая зрительная иллюзия, понимаемая как ошибка глаза, сбой в его работе.

(Подробно о проблемах восприятия изображения можно будет прочесть в книге «Плоскость и пространство. Основы восприятия картины», которая готовится к печати.)

643

7. **Фигура и фон** (с. 40)

Феномен фигуры и фона реализуется, прежде всего, при рассматривании плоского изображения. Суть феномена в решении вопроса, что в изображении является фигурой, а что фоном.

Известно несколько самых общих признаков фигуры и фона. Фигура воспринимается как «вещь» и лежит ближе к зрителю, поверх фона. Фигура локализована

в пространстве, а фон — это среда позади фигуры, фон свободно продолжается под ней. Контур принадлежит фигуре, а не фону.

В силу условности плоского изображения, иногда действительно сложно отделить фигуру от фона. Прежде всего обратимся к рисункам, специально разработанным психологами.

На этом рисунке (илл. 643) мы видим попеременно то черную фигуру на белом фоне, то, наоборот, белый профиль на фоне черного круга. Невозможно увидеть обе фигуры одновременно, они сменяют одна другую, картинка переворачивается.

При этом черная фигура объективно выступает из белого фона согласно закону тональной перспективы. А белый профиль выступает, потому что он имеет узнаваемые очертания: это достаточно условное, но все же лицо человека. Понятно, что восприятие профиля как фигуры субъективное, логическое. Таким образом, здесь, как обычно бывает, не могут договориться два восприятия — зрительное и логическое.

644

Довольно часто в самой картинке уже заложена двойственность восприятия. Это, например, ваза Е. Рубина (см. илл. 14). Вопрос, что считать фигурой, а что фоном и в этом случае не имеет однозначного ответа.

645

Когда черная фигура выступает вперед, она, как мы знаем, уменьшается в размерах.

Но то же самое происходит, когда выступает белая фигура. Зрительно она должна, наоборот, отступать из фона или же, по крайней мере, оставаться на бумаге. Так что выдвижение вперед — работа сознания, которое или узнает в белой фигуре что-то знакомое, или же пробует разные варианты.

Можно показать, что белая фигура выступает на такое же расстояние, что и черная, и соответственно уменьшается на ту же величину. А черное окружение при этом возвращается обратно в плоскость бумаги, становится фоном и принимает свой натуральный размер. Таким образом, фигура и фон просто меняются местами.

Очень важно, что при всех подобных превращениях непременно происходит скачок размера.

Итак, при смене восприятия, при переворачивании картинки одна форма скачком уменьшается, а другая — увеличивается.

646

Но превращение фона в фигуру, а фигуры в фон происходит не только в специальных рисунках психологов. Его можно наблюдать при рассматривании многих картин, рисунков или фотографий. Достаточно только задержать внимание на какой-либо контрформе, части фона, или же на феноменальной фигуре белого (более светлого, чем фон) цвета, которая, казалось бы, фигурой быть не может.

Собственно, задержать внимание на какой-нибудь форме или контрформе — это значит назначить ее фигурой (позволить ей выйти вперед).

Психологи говорят даже, что объекты в изображении навязываются нам и, более того, устремляются нам навстречу. Благодаря этому мы и воспринимаем именно их, а не промежутки между ними.

647

Во всех случаях обратной тональной перспективы наблюдается тот же феномен. Вот пример (илл. 644). Логически, в силу опознавания белой формы как человека, именно она является фигурой на черном фоне. Но зрительно этот человек — отверстие в черном (фигурой же становится сам фон).

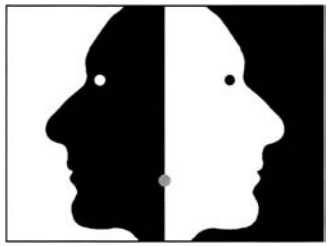
Таким образом, зрительно (объективно) белый человечек — это часть фона, контрформа, не имеющая своего контура (контур принадлежит черному окружению). И только при феноменальном восприятии человечек на какое-то время становится в нашем сознании выступающей фигурой.

Механизм таков. Если сконцентрировать внимание на белом человеке, он совершенно однозначно воспринимается как фигура. А если задержать внимание на черном фоне, — фигурой станет именно он, а человек окажется дыркой в бумаге.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Любой участок фона или однородный фон целиком также становится фигурой и выступает из плоскости, если только задержать на нем внимание. Ситуация конфликтна, и цена этого конфликта — скачок размера.

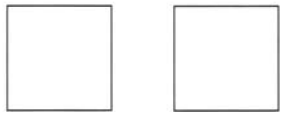
Теперь возьмем рисунок на белой бумаге, пусть это будет черный квадрат (илл 645). Если пристально смотреть на квадрат, он еще активнее выступает и заявляет о себе, как о полноценной фигуре. Но посмотрите теперь на белый фон — квадрат будет выглядеть как далекий (на самом деле он не прорывает бумагу, а лежит на ней). Теперь белая бумага, фон становится фигурой и выступает вперед, то есть черный квадрат и белый фон поменялись местами.



648

На следующем рисунке два совершенно одинаковых черных квадрата (илл. 646). Сосредоточимся на левом — он будет восприниматься меньшим, задержите внимание на правом — теперь уменьшится он.

Важно: смотреть нужно, не отрываясь, лучше всего смотреть как бы сквозь фигуру, сфокусировав зрение за ней. Второй квадрат воспринимается только периферийным зрением, переводить взгляд на него нельзя! Когда вы пристально смотрите на один из квадратов, боковым зрением можно ощутить, как второй квадрат увеличивается и подъезжает к первому.



649

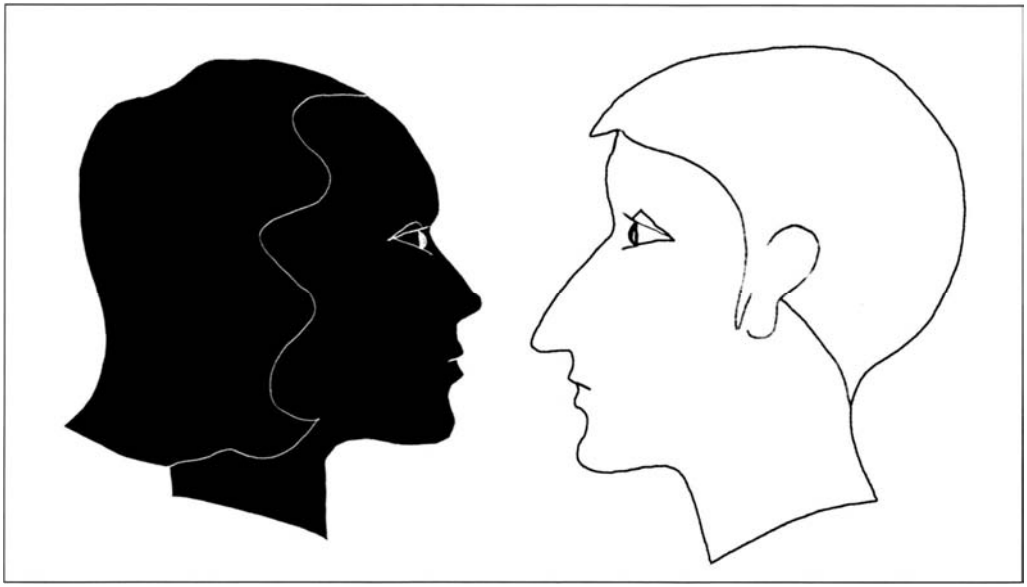
Что же происходит? Возможно ли, чтобы равные фигуры воспринимались как неравные? А может неравные станут равными? Станут, и можно это показать. При восприятии плоского изображения возможны и не такие чудеса.

В чем причина такого странного явления? Она проста: когда мы концентрируем внимание на левом квадрате, правый (которого обидели вниманием) теперь уже не квадрат вовсе, он становится частью фона. И, возвращаясь в фон, он увеличивается на 3% (на те самые 3%, на которые уменьшается черный квадрат, выходя из фона). В результате левый квадрат кажется нам меньшим.

Феномен фигура-фон, оборачивание картинки можно наблюдать на илл. 647, 648.

Обратимся к следующему рисунку (илл. 649). На нем мы видим два контурных квадрата. Уж они-то не подведут, ведь это не выступающие фигуры, они сами часть фона. Но эффект тот же самый. Тот квадрат, на который мы пристально смотрим, зрительно уменьшается. (Кроме всего прочего, он на какое-то время становится белее белой бумаги.)

Теперь, однако, ситуация другая, соседнему квадрату отступать некуда, и он не может увеличиться. Зато выделенный вниманием контурный квадрат становится фигурой, выступает вперед, а потому уменьшается в соответствии с нашей теорией.



650

Это и есть скачок размера, о котором мы говорим в связи с феноменом фигура-фон. Кроме того, два последних примера показывают избирательность феномена. Он влияет только на одну выделенную вниманием фигуру или часть фона, контрформу.

Скачок размера приводит к своеобразным растяжениям и сжатиям фигур, то есть к изменению их размера. Психологи обнаружили это явление при изучении рисунка Рубина с вазой (см. илл. 14). При переворачивании картинки черная ваза и белые профили попеременно становятся то фигурами, то фоном, и потому периодически увеличиваются и уменьшаются. Профили раздвигаются, или клюют друг друга носами. А ваза сужается или расширяется.

Мы можем реально наблюдать эти растяжения и сжатия фигур, потому что «скачок» размера осуществляется не мгновенно, это время порядка полсекунды.

Увидеть это интересное явление проще всего на следующем рисунке (илл. 650). Если бесцельно блуждать глазами по этой картинке, периодически вам будет казаться, что профили как-то странно вздрагивают или дергаются.

Если пристально смотреть на черный профиль, а затем перевести взгляд на белый фон между носами, черный профиль отступит и увеличится, белый профиль начнет двигаться вправо, это движение не мгновенно, его можно ощутить. Если теперь вернуться к черному профилю, белый будет к нему подъезжать.

Если пристально смотреть на контурный профиль, он будет выступать вперед и уменьшаться, черный профиль сдвинется вправо.

651. Андрей Рублев «Троица»

И, наконец, если фиксировать взгляд на белом профиле, а затем посмотреть на черный, — профили раздвинутся.

Нужно отметить, что ощутить все это очень трудно. Необходимо большое желание, упорство и некоторая тренировка. Но зато вы сможете увидеть то, чего не бывает и быть не может: нарисованные на бумаге фигуры оживают и двигаются.

Вместе с тем существует и другой вариант феномена фигура-фон — сознательный. Усилием сознания можно представить себе контурный квадрат выступающим (близким), черный — отступающим (далеким). Можно вообразить все черные фигуры на белом фоне отступающими, а все белые на черном фоне — выступающими. Избирательность здесь не работает.

Таким образом, любую фигуру на реальном рисунке или картине можно на некоторое время с большей или меньшей легкостью представить себе как фон, а, соответственно, контрформу, часть фона — как фигуру, все зависит от желания.

Нужно отметить, что во всех случаях феноменальное восприятие нестабильно, при смене точки фиксации глаза, при ослаблении концентрации внимания на конкретной фигуре или контрформе оно сменяется на естественное, то есть зрительное, — темная на светлом фигура выступает, а светлая на темном отступает из своего фона.

И вот пример. В «Троице» А. Рублева есть выделенная художником контрформа, образованная горизонтальным обрезом белого стола и контурами фигур сидящих ангелов (илл. 651). Контрформа эта светлее самих фигур, своими очертаниями она напоминает жертвенную чашу на столе. На самом деле, у контрформы этой есть и другая, гораздо более важная роль в картине. Но это тема отдельного исследования.

Так вот, стоит только задержать внимание на рассматриваемой контрформе, как она немедленно выступает из картины будто подлинная фигура, кубок или чаша, которая как бы заключает в себя центрального ангела.

Конечно, явление феномена фигура-фон наблюдается в данном случае не только как

SCAN BY NE QUID NIMIS

обращение выбранной нами контрформы. Например, можно представить себе темную фигуру центрального ангела не выступающей, а отступающей (далекой). И так далее. Сознание исследует плоское изображение, стремится распознать скрытое в нем пространство и как бы пробует оба варианта восприятия. Обращение фигуры и фона при феноменальном восприятии — это проигрывание пространственной ситуации, оно позволяет рассудку перепробовать различные положения объектов в иллюзорном пространстве, ощутить их возможные перемещения, чтобы затем вернуться к тому пространству, которое построил художник.

652. Юджин Смит

8. **Диалог о Рае и Аде** (с. 52)

Читатель: Я хорошо знаю этот снимок, много раз видел его в книгах. Не кажется ли вам, что он слишком прост? У Юджина Смита есть гораздо более интересные работы. А фотография с детьми — это скорее плакат, который совершенно однозначен.

Автор: И я долгое время относился к нему примерно так же. Но вместе с тем снимок этот никогда не отпускал меня, всякий раз я чувствовал в нем какую-то загадку, второе дно. И вот совсем недавно мне удалось наконец разгадать эту тайну.

Ч.: Так расскажите и мне, что это за тайна.

А.: Не спешите, мне понадобилось почти 40 лет, чтобы найти разгадку. Подождите и вы немного. Впервые я увидел эту фотографию на выставке «Род человеческий» Э. Стейхена, которую американцы привезли в Москву в 60-х годах. Позже я познакомился с другими работами Ю. Смита и вот уже 20 лет на вопрос «Кто ваш любимый фотограф?» всегда отвечаю: «Юджин Смит, необыкновенный человек и потрясающий фотограф».

«Дорога в Рай» — один из самых удивительных снимков, которые я знаю (илл. 652). При своей внешней простоте он имеет необычайно глубокое содержание. Во всяком случае, это не просто снимок детей, которые гуляют в лесу, а притча о судьбах человечества, такая глубина обнаруживается в этой на первый взгляд даже банальной, фотографии. По метафоричности и силе философского обобщения ее можно сравнить разве что с картинами П. Брейгеля.

Необходимо очень внимательно рассмотреть эту волшебную фотографию и разрешить себе ощутить то, на чем настаивает ее композиция. Вырезанная черными листьями переднего плана, белая контрформа выступает вперед и становится фигурой (илл. 653). Этому помогает то, что черные листья (как и пятна на земле) практически не имеют фактуры. Кроме того, белая форма своими очертаниями напоминает дерево, согнувшееся под ветром.

653. Вариант

При этом происходит самое удивительное: черные массы отступают назад и становятся фоном.

Ч.: Ну и что из того, разве что-то меняется? Дети идут по дорожке, из тени они вышли на светлую лужайку.

А.: Если воспринимать только логически, действительно ничего не изменилось, информация на поверхности та же. Дети из черного идут в светлое (из Тьмы к Свету). Однако, если довериться чисто зрительному, подсознательному восприятию, то мы получим следующую картину: дети действительно идут к освещенным деревьям вдали, черные массы сверху и снизу — это передний план. Но одновременно белая контрформа становится передним планом, а черные массы — это опять Тьма, которая ждет бедных детей впереди. Более того, сами черные фигуры детей воспринимаются перед белым и в то же самое время за ним. Они часть черной периферии. Они вышли на лужайку, но одновременно уже прошли «сквозь» белое и вновь оказались в черной Тьме.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Снимок этот сделан в 1946 году, война кончилась, все устали от нее и уверовали, что больше такого никогда не повторится. Все мечтали о светлом будущем для своих детей, отсюда и плакатный пафос фотографии. Но содержание ее намного глубже.

Находясь в Аду, мы мечтаем о Рае, но оказавшись в нем, вновь двигаемся в темноту Ада. И так без конца. Это как бы квинтэссенция человеческой истории.

Ч.: После ваших объяснений я действительно ощущаю что-то подобное. Но почему вам понадобилось 40 лет, чтобы понять, как снимок воздействует?

А.: Воспринимать фотографию адекватно, то есть не как окно в трехмерную реальность, а как плоское изображение со своими особенностями чувственного восприятия пространства, разобраться в своих подсознательных ощущениях необычайно трудно. Как всегда мешает голова, которая всегда выбирает самый простой вариант, соответствующий обыденной логике трехмерного пространства нашего существования, и не допускает других.

Что более объективно, обычное восприятие этого снимка или мой вариант? Зрительное восприятие всегда объективно, хотя язык его — это не слова, а образы или ощущения, основанные на объективных же законах психологии восприятия пространства в плоском изображении.

Есть более простое объяснение: посмотрите внимательно на верхнюю половину снимка «Дорога в Рай», тут уже нет никаких сомнений — черные листья сверху ощущаются дальше, чем белое «дерево», это уже не листья даже, а черное небо вдали. Это проявление неоднородности изобразительной плоскости, ее верха и низа. Вернитесь к иллюстрациям 25, 26, и вы поймете, что я имею в виду.

9. **Руки монаха** (с. 65)

Искусствовед Рудольф Арнхейм в книге «Искусство и визуальное восприятие» приводит такую интерпретацию этого рисунка. Он пишет: «Ощущается какая-то принужденность в положении скрещенных рук изображенного человека, которые кажутся скованными цепью и не могут существовать порознь. Этот эффект частично достигается расположением края рукава на вертикальной оси, которую образует симметричная линия: лицо-крест. Тем самым мощная связь между разумом человека и символом веры, которой посвящены его мысли, сковывает физическую деятельность тела и создает спокойствие сосредоточенной энергии» (4 - 86).

С этим трудно согласиться, получается, что все дело всего лишь в совпадении края рукава и креста, а не в изображении самих этих рук. Но одна рука могла быть заслонена рукавом, или ладони сжаты в кулаки, или руки могли соединиться пальцами в замке — при том, что рукав и крест остаются на месте. Что тогда? Надо думать, что содержание во всех этих случаях было бы совершенно другим.

10. **Даль и Дом** (с. 67)

Если мы допустим, что отождествление зрителя с левой частью картины действительно происходит (а иначе нельзя объяснить эффекты на илл. 129, 130 и, в особенности, на илл. 141, 142), то тогда можно предложить следующий алгоритм зрительного восприятия картины или фотографии.

Глаз входит в картину всегда через боковую дверь, а именно — с левой стороны.

Действительно, такое впечатление, будто мы рассматриваем фотографии 129, 130 и рисунки 142-145 именно со стороны левой рамки. Тогда становится понятным, почему «вход», а не «выход», почему «подъем», а не «спуск», почему, наконец, один профиль «повернулся» к нам, а другой «отвернулся».

Далее все будет зависеть от композиции изображения, композиция и только она управляет всеми дальнейшими действиями глаза.

Войдя в картину, глаз должен на чем-то остановиться. Он отыскивает ближайший зрительный или смысловой центр внимания в левой части картины (если таковой существует) и исследует его. Периферийное зрение уже ищет подобные объекты в геометрическом центре картины, в правой ее части.

Попав в картину, глаз неуклонно движется в правую ее часть. Из Дали мы стремимся в Дом. Тонкий исследователь, искусствовед В. Вельфлин пишет, что правая сторона изображения вызывает другие эмоции и имеет другую душу. Кроме того, изображение как бы отсылает нас вправо и именно там должно быть сказано последнее слово.

Но оказавшись в Доме, глаз обязательно возвращается в Даль. Он проверяет композицию на симметрию, сравнивает правую и левую периферии, отыскивает в них подобие. Поэтому композиция Весы с двумя выделенными центрами слева, справа наиболее экономична, ибо использует все поле картины для построения изобразительных и смысловых связей.

И, наконец, если единственный композиционный центр картины расположен в геометрическом ее центре, глаз сразу же приходит к нему и тщательно его исследует. Это центральная композиция.

Зрительный (или изобразительный) центр — это участок на картине или фотографии, выделеный яркостью, светом или цветом, контрастом с фоном или размером. Это центр внимания, организованный средствами композиции.

Для движения глаза по картине не менее важен и смысловой центр. Этот участок (фигура человека, выражение лица, деталь) — главный для понимания смысла происходящего. Смысловой центр не всегда выделен зрительно, он может быть спрятанным среди второстепенных деталей. Иногда его выделяют активные линии: реальные или воображаемые (направления взглядов).

11. **Линия красоты** (с. 70)

Искусствовед Л. Жегин развивает идеи Хогарта в своей книге «Язык живописного произведения». Начинает он с утверждения «Хогарт был прав», а затем с воодушевлением пытается показать это на большом количестве примеров. Не получается. Тогда Жегин строит свою систему композиционных схем в живописи, основанную на семействах S-образных линий. Причем, линии эти у него выглядят то как окружности, а то — как андреевский крест.

Очень жаль, вместо того, чтобы действительно выяснить, прав Хогарт или не прав, увлеченный собственной идеей автор рисует свои волшебные линии как ему заблагорассудится.

654. Сандро Боттичелли

Вот пример картины С. Боттичелли «Положение во гроб» (илл. 654). В этой композиции много изобразительных элементов, здесь и конфликт симметрии и асимметрии, и борьба горизонтали и диагонали, здесь ритм темных и светлых фигур, согласованность в их очертаниях, огромное множество нюансов в складках одежды, жестах персонажей и так далее, и так далее.

Но Жегин как будто не видит всего этого богатства, он соединяет своими линиями не те элементы композиции, которые реально соединены связями подобия и контраста, а те, которые необходимы ему для доказательства своей идеи.

Так, например, важнейшая линия в картине — это дуга, образованная очертаниями группы из трех фигур: Христа и двух женщин слева и справа, которые держат его голову и ноги. Эта дуга затем повторяется в группе стоящих над телом Христа. И такую линию Жегин не заметил.

SCAN BY NE QUID NIMIS

12. **Два музея** (с. 87)

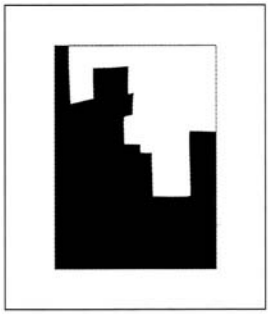
Хороших снимков гораздо больше, чем хороших фотографов. И совсем не потому, что у каждого хорошего фотографа все работы по-настоящему хороши, вовсе нет.

Как уже не раз подчеркивалось, специфика фотографии такова, что в ней большую роль играет случайность. Поэтому даже у среднего фотографа, даже у начинающего фотолюбителя можно найти один - два великолепных снимка. Но сам средний или начинающий фотограф, скорее всего, не сможет оценить их по достоинству. Мы уже говорили, что в такой ситуации нужен куратор, критик, искусствовед, специалист, называйте как хотите, только он может уберечь это фотографическое богатство от уничтожения.

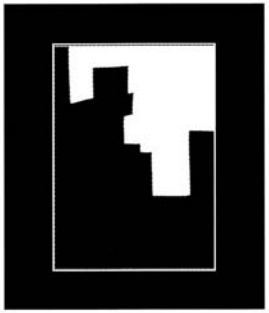
Из таких «спасенных» фотографий можно было бы сделать великолепную выставку. Что с того, что у них нет полноценного автора, если даже это игра природы, зато какой прекрасной может быть эта игра! Почему же нет таких выставок? Потому что нет таких кураторов.

Прекрасные фотографии безымянных авторов валяются буквально под ногами. Очень важно сохранить их, не потерять, и немедленно начать собирать коллекцию для будущего Музея Шедевров Фотографического Искусства, который должен быть неподалеку от будущего Музея Мастеров Фотографического Искусства. Кстати, каждый Мастер имеет право выставить в Музее Шедевров одну свою работу. И очень интересно, заметят ли ее среди других? А еще хотелось бы посмотреть, как Мастер будет выбирать из коллекции своих фотографий одну, но такую...

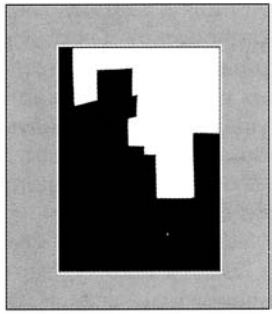
Если говорить серьезно, — есть два пути (которые не отрицают друг друга) — выставка какого-то мастера, ретроспектива из нескольких сотен его работ. И выставка уникальных фотографий пусть даже никому не известных авторов. Но такую выставку собрать гораздо труднее, здесь нужен безупречный вкус и понимание фотографии.



655



656



657

658

659

660

661

SCAN BY NE QUID NIMIS

662

663

664

Журналы проводят всевозможные конкурсы для начинающих, те отправляют на конкурс сотни или тысячи снимков. Казалось бы, остается сидеть и выбирать. Не получается, занимаются этим, как правило, случайные люди, не имеющие понятия, что такое хорошо и что такое плохо в фотографии.

13. **Белое и черное** (с. 107)

Когда группировки из подобных по тону фигур настолько независимы друг от друга, что каждая из них способна самостоятельно заполнять изобразительную плоскость, мы можем говорить отдельно, к примеру, о белой или черной компоновке.

В некоторых случаях компоновка распадается на две самостоятельные, чаще всего, действительно, на белую и черную. (В цветной фотографии свои компоновки могут создавать пятна локального цвета, красного или голубого).

Рассмотрим подобную двойную компоновку на примере рисунка. На белом паспарту выделяется черная фигура, на черном — белая, на сером читаются и та, и другая (илл. 655-657).

Заметим, что мы получили два совершенно разных пространства. Черная фигура на белом выходит вперед в пространство зрителя. А белая, наоборот, отступает из черного фона назад. Таким образом, в первом случае мы получаем модель картины-объема, выступающую из рамы. Такое пространство как бы вовлекает в себя зрителя, выходит ему навстречу.

665

А во втором случае, черное паспарту и белая, отступающая из него фигура, выглядят, как модель классической картины-окна. Зритель стоит перед картиной, но действие происходит где-то там, за окном черной плоскости.

Серое поле паспарту — это третий случай организации пространства картины или фотографии. Более темные фигуры выходят вперед к зрителю, а более светлые отступают назад из плоскости серого поля.

Белое паспарту акцентирует внимание на черных контрформах (илл. 658), а черное выделяет главное — белые лица (илл. 659). Контрформы на периферии снимка сливаются с черным полем паспарту.

Черные тональные массы в верхней части снимка еще активнее выступают вперед, а светлые внизу привязаны к плоскости белого поля (илл. 660).

SCAN BY NE QUID NIMIS

А в этом случае черные массы закреплены в плоскости паспарту, зато белый передний план гораздо сильнее отступает назад из черного фона (илл. 661). Выбором цвета паспарту мы усиливаем основную идею этого снимка — обратную перспективу.

В этой фотографии две пространственно разделяющиеся компоновки — светло-серая и черная. Черное и серое, как Инь и Янь, проникают друг в друга и образуют законченное целое. Для того, чтобы не потерять выразительную черную форму, нужно выбрать белое или светло-серое паспарту (илл. 662).

На черном паспарту пространство становится более глубоким, но основная идея снимка теряется полностью (илл. 663).

Серое паспарту (близкое по тональности серой стене) как бы увеличивает серую плоскость стены и асфальта на фотографии, подчеркивая тем самым его основную идею в отличие от белого паспарту (илл. 664, 665).

Повторим еще раз: паспарту является не украшением, а частью композиции, в особенности тональной. Во многих случаях удачным выбором тональности паспарту можно усилить или ослабить ту или иную композиционную идею.

(Илл. 658, 659 — Эдвард Хартвиг, остальные снимки автора.)

14. **Куда идут «Слепые»?** (с. 121)

Неужели художник всего-навсего хотел изобразить падение? Слишком просто для такого мастера, как Питер Брейгель (илл. 666).

666. Питер Брейгель (старший) «Слепые»

Начнем с конца — с интерпретации этого полотна, его идеи. Все исследователи сходятся в одном: картина Брейгеля основана на библейской притче о слепых. «Если слепой ведет слепого, то оба они упадут в яму». Именно это мы и видим на картине. Принято считать, что «Слепые» (одна из последних работ художника), — это завещание Брейгеля, предупреждение человечеству.

Но что же это на самом деле: утверждение, что люди погрязли в грехах, и потому скатываются в болото? Такая трактовка встречается чаще всего. Но разве самые большие грешники — это именно слепые? Или слепота — это всегда наказание грешнику, а не болезнь (врачи, например, совершенно точно определяют заболевание каждого из слепых на картине)?

Еще один вариант трактовки: люди выбрали не того поводыря, он сам слепой. И поэтому, вместо того, чтобы всем дружно направиться к церкви по дорожке кирпичного цвета (это восходящая диагональ на картине), они бредут в свое болото по другой, нисходящей диагонали. Такое прочтение более всего вероятно, оно заложено художником в композиции.

Если есть на свете человек, который никогда не видел картины Брейгеля, можно пересказать ему сюжет, например, по телефону. И в этом случае он слово в слово повторит рассуждение о конце света и гибели человечества. А к этому добавит еще три мировые войны, ядерное оружие, СПИД и проблемы экологии.

Но Брейгель не публицист, он написал картину, а не статью. Его послание заключе-

но не в словах или идеях, а в самой картине, в ее форме, ее композиции (илл. 667).

Если же со вниманием отнестись к композиции картины, нам придется ответить на ряд вопросов, «заданных» художником, его живописью.

1. Почему на картине не ряд равноценных по светлоте и тону фигур, которые вели бы глаз слева направо и последовательно изображали процесс падения? (Это вариант Р. Арнхейма.)

2. Почему художник сразу же приводит глаз зрителя в правую часть изображения — к центральной фигуре в белой накидке, и затем к двум падающим?

3. Почему при этом цветом и яркостью центральная фигура (четвертая, если считать слева направо) связана со второй и одновременно с шестой, поводырем?

667. Компьютерный вариант

4. Почему палка, которую держат четвертый и пятый связана с палкой первого и второго (параллельна ей)?

5. Почему три светлые ноги пятого и шестого (три ноги на двоих?) отсылают нас к такого же цвета руке третьего, а затем и к ноге второго?

6. Две ноги, а также белая шапочка пятого направляют нас вверх по вертикали к темному дереву, а оно приводит глаз опять же к церкви на холме. Почему эта шапочка так важна художнику, она специально выделена темным пятном под деревом и повторяется в контрформе между ветками?

Таким образом, противопоставление церкви и болота реализовано художником в композиции и сомнению не подлежит.

Наибольший разрыв ритма, цезура между четвертым и пятым — она также ведет к церкви. И этот разрыв между группой из первых четырех слепых, которые еще не знают о болоте, и пятым и шестым, падающим и упавшим, также принципиален. Поэтому так активна фигура четвертого, его белая накидка и палка в его руках.

Исходя из этого можно предложить и другую интерпретацию знаменитой картины. Художник не зря установил связи между падающими и последними в ряду, еще не знающими о падении.

Брейгель как бы вовлекает зрителя в происходящее. Ведь зритель — единственный зрячий свидетель, композиция сразу приводит его к финалу. Он первым узнает о том, чего не знают слепые. И тогда зритель этот (на которого вся надежда!) может прокричать тем, кого еще можно спасти: «Остановитесь! Человек, которому вы доверились, сам слепой! На горку вам надо, на горку!». И может быть, они услышат, ведь не глухие же они!

В «Слепых» П. Брейгеля гораздо больше сострадания к заблудшим, чем это принято считать. И его картина — это не только иллюстрация к библии. И, тем более, не только констатация неотвратимого конца света. Художник оставляет нам надежду. Он обращается к каждому из нас: «Еще не поздно! Все зависит от тебя!». И в этом истинное содержание его послания к людям.

15. **Диалог о случайности** (с 150)

Читатель: Ваша теория случайности в фотографии, может быть, и правильная, но, согласитесь, уж очень безнадежная. Если

SCAN BY NE QUID NIMIS

любой начинающий может случайно создать шедевр, к чему тогда стремиться и с кем соревноваться, не с начинающим же фотолюбителем?

Не кажется ли вам, что фотограф в таком случае будет напоминать человека, который всю жизнь ходит и смотрит себе под ноги, потому что мечтает «случайно» найти кошелек с большой суммой денег?

Автор: Действительно, идея «случайного» успеха в фотографии сломала не одного фотографа, по крайней мере, из тех, кому я ее преподавал. Они или ушли из фотографии, или стали работать с «монументальными» формами — сериями или проектами, чтобы доказать тем самым «неслучайный» характер своего творчества. Однако целесообразно не отказываться от случайности, а использовать ее во благо.

Теперь по поводу вашего любителя легких денег. Он никак не может приблизить момент своего торжества, разве только смотреть повнимательнее. Фотограф же, который ищет счастливый случай, проводит жизнь отнюдь не в праздном разглядывании чужих ботинок. Он живет наполненной жизнью и стремится стать интересным человеком. Он много размышляет, хочет многое понять и сделать самостоятельные выводы. Вместе с тем он всегда в профессии. Он учится видеть, воспринимать пластику и смысл происходящего. Он стремится замечать в жизни все то, чего не заметит ни один нормальный человек. Он работает со своим архивом, анализирует снимки других фотографов и классиков. Камера постоянно при нем, он готов снимать в любых условиях и снимает очень много. Его реакция и интуиция столь отточены, что не подведут в решающий момент. Вся его жизнь, все его усилия и мастерство направлены к одной-единственной цели — не пропустить свою удачу.

Как видите, разница между начинающим и мастером чрезвычайно велика. Допустим, судьба распорядится следующим образом — подарит обоим по три уникальных случая. В результате в коллекции мастера появятся три настолько потрясающих снимка, что ради них не стыдно и жизнь прожить, а у любителя наверняка не останется ничего, кроме воспоминаний.

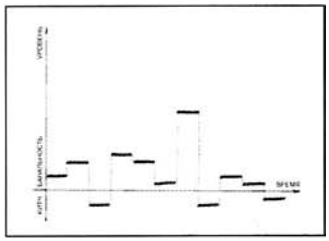
Ч.: Почему так определенно?

А.: Прежде всего, любитель не готов технически: камера не будет заряжена или батарейки кончатся. И интуиция у него не та. Так что, скорее всего, он не успеет и пропустит момент. Но главное даже не в этом. Он не готов к решению таких задач и потому, наверняка не осознает значения происходящего, просто не заметит пролетевшего над ним ангела.

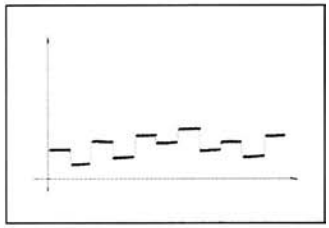
Но допустим, что все кончилось благополучно, момент зафиксирован, кнопка по какой-то причине нажата именно тогда, когда было нужно. И в камере появится какой-то странный, ни на что не похожий, неоднозначный кадр. Есть ли хоть малейшая надежда, что нажавший на кнопку сумеет самостоятельно оценить этот подарок судьбы? Ведь уровень его понимания фотографии просто не сопоставим с тем, что незапланированно появилось у него на пленке!

И, наконец, ответ на ваш вопрос, с кем соревноваться? Конечно, не с любителем, которому повезло. Настоящий фотограф соревнуется с природой, со своим несовершенством и ограниченностью. Его цель — сделать то, что, казалось бы, сделать не в человеческих силах.

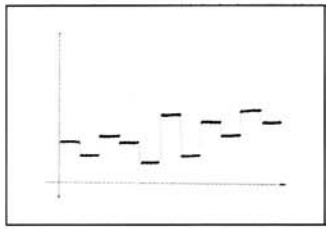
И лучше выбирать себе достойного противника, в конце концов, соревнуйтесь с Брессоном. Сделать хоть один снимок, равный по силе его шедеврам, это уже жизнь, прожитая не зря



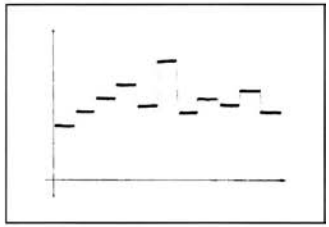
668



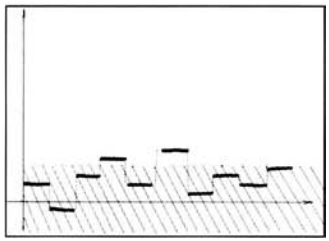
669



670



671



672

16. **Фотографы в диаграммах** (с. 151)

Работу фотографа можно изобразить графически. По горизонтальной оси мы отложим время, а по вертикальной — художественный уровень фоторабот. Отрицательные значения — китч, близкие к нулю — банальность. Далее уровень художественности растет, чем выше расположена конкретная работа, тем больше ее художественные достоинства.

Диаграмма 1. Очень посредственный фотограф, который случайно раз в жизни сделал значительную работу. Так что судить о нем по этой работе нельзя (илл. 668).

Диаграмма 2. Ровный, стабильный профессионал, не опускается до банальности, но и не поднимается выше своего уровня. Он не подведет, но и не сделает ничего яркого, запоминающегося. Никакого роста (илл. 669).

Диаграмма 3. Хороший фотограф, которому удалось сделать несколько работ высочайшего уровня. Тенденция к росту (илл. 670).

Диаграмма 4. Очень хороший фотограф, средний уровень здесь гораздо выше, но у него временный застой (илл. 671).

Диаграмма 5. Вот что останется от фотографа, всего несколько работ, по ним и будут судить о его творчестве (илл. 672).

Ну, а если посредственный фотограф раз в жизни сделал работу, уровень которой выше, чем у хорошего, не следует ему завидовать, таковы правила игры.

17. **Диалог с книгой** (с. 156)

Поскольку книга Зигфрида Кракауэра «Теория фильма», упомянутая в предисловии, давно не переиздавалась, будет полезно познакомить читателя с основными его идеями более подробно.

«Теория фильма» — главная книга известного теоретика кино. Она имеет подзаголовок «Реабилитация физической реальности». Первая глава книги посвящена фотографии, специфика которой, как принято считать, определяет и природу кино.

Кракауэр начинает свое исследование с исторического обзора высказываний художников и фотографов, с той ожесточенной дискуссии между сторонниками реалистической фотографии и фотографии «художественной», которая началась еще в конце XIX века и продолжается по сей день, поэтому и представляет для нас такой интерес.

Сравнивая мнения участников дискуссии на заре развития фотографии и в середине XX века, Кракауэр приходит к выводу, что проблема осталась неразрешенной.

«На протяжении всей истории фотографии, — пишет Кракауэр, — наблюдаются две тенденции: реалистическая, усматривающая свой высший идеал в запечатлении реальной действительности, и формотворческая, ставящая перед собой чисто художественные цели» (22 - 35).

Когда фотография только возникла, художники встретили новое изобретение по-разному, мало кто предрекал, что фотография сможет сравниться с живописью или, тем более, заменить ее. Но всех поражала «непревзойденная способность фотокамеры запечатлеть и раскрыть зримо (или потенциально зримо) физическую реальность» (22 - 25).

«Разве фотоаппарат не был идеальным средством воспроизведения и постижения природы в ее совершенно неискаженном виде?» (22 - 27).

Фотографии отводилась роль помощницы живописи, как энциклопедии видимой реальности или толковому словарю природы. Многие художники фотографировали сами или использовали фотографии в своем творчестве.

Интересно, что книга Э. Мьюбриджа «Движение животных» (11 томов, более ста тысяч снимков), вышедшая в 1887 году, была востребована именно художниками. Почему-то им было очень важно знать, как двигаются лошадь и кошка, или как расправляет крылья в полете гусь. В 1901 году вышла вторая его книга «Фигура человека в движении».

Фотограф-реалист следует природе и только природе. Он находит смысл в ее изображении, он не перестраивает природу по своему усмотрению, а копирует с уваже-

SCAN BY NE QUID NIMIS

нием и любовью. Он не стремится к самовыражению или интерпретации, а только к точности копирования.

«Однако в пылу увлечения фотографией как новым выразительным средством все приверженцы реализма не забывали отметить ее важную особенность, заключающуюся в том, что фотографу приходится так или иначе копировать находящееся перед объективом, что он лишен творческой свободы, что он не может, пренебрегая реальными формами и пространственными взаимосвязями, показать мир таким, каким он видит его в своем воображении» (22 - 26).

«Фотограф мобилизует все свои силы, но не расходует их на созидание: они нужны ему для того, чтобы суметь раствориться в подлинной сущности окружающих его вещей» (22 - 41).

Но что же в то время понимали под формотворческой фотографией и за что боролись ее сторонники? Кракауэр определяет ее следующим образом: это тот случай, когда фотограф жертвует документальностью ради выразительности.

Это ретушь, устранение лишних деталей или даже дорисовка, это нерезкая оптика, благородные методы печати, все те приемы, при помощи которых фотография в начальный период своей истории добивалась сходства с живописью или графикой. Подобное направление в фотографии — пикториализм — благополучно дожило до наших дней, правда, несколько изменилось. Новые пикториалисты держат в голове другие образцы. Это уже не подражание акварели или импрессионистам, а тот безбрежный океан современного изобразительного искусства, в котором можно выражать себя чем угодно и как угодно. Так что теперь это не только хорошо известная съемка моноклем, но и написание текста по изображению, раскраска его фломастерами или красками и прочее, и прочее.

Только непонятно, сила ли это современной фотографии, допускающей любые течения и направления, или же ее слабость, даже некоторый тупик, в который она попала в поисках «новых» изобразительных средств.

А кроме того, это еще и непобедимые фантазии сюрреализма, обнаруживающие себя в компьютерной фотографии.

На самом деле сюрреализм — это не обязательно фантазии и монтажи, это одно из прирожденных свойств фотографии, о чем говорили многие мастера, тот же Картье-Брессон. Сюрреализм проявляется и в реальной жизни. Это следствие неоднозначности, недоговоренности, часто возникающей странности, символического значения одного единственного мгновения, выхваченного из жизненных обстоятельств.

Кроме того, Кракауэр упоминает фотограммы Мэна Рея, а также снимок Моголи-Надя с берлинской радиобашни, когда реальность превращается в набор геометрических форм. Это другая фотография, она возникает в начале XX века и носит название субъективной. «На их фотографиях, — пишет Кракауэр, — мы видим то, что вполне можно увидеть и на картинах абстракционистов или сюрреалистов» (22 - 34).

«...Фотографическое изображение можно и должно изменять так, чтобы снимок отвечал признанным законам изящных искусств, чтобы снимок подчеркивал красоту, а не только показывал правду» (22 - 38), утверждали пикториалисты в XIX веке. Таким образом, «вольно ли невольно художники-фотографы копировали изобразительное искусство, а не живую действительность» (22 - 28).

«Мы хотим творить!» — восклицали художники-фотографы XX века. «Их словно тяготит необходимость фиксации натуры. Видимо, в их представлении, чтобы слыть художником, нужно подать объект съемки скорее впечатляюще, чем документально. Поэтому они прибегают к всевозможным хитроумным приемам фототехники — вроде негативного изображения, многократной экспозиции и т. п.» (22 - 33).

«Андреас Фейнингер предлагает отказаться от "излишних и раздражающих подробностей" и добиваться "художественного упрощения". «Цель фотографии, — утверждает он, — не в достижении возможно большего сходства с натурой, а в создании абстрагированного произведения искусства, в котором композиционное решение важнее документальной достоверности» (22 - 34).

Главное противоречие между реалистами и фотохудожниками — это, конечно же, отношения фотографии и искусства.

Первые реалисты «не решались признать фотографию самостоятельным искусством, а те из них, кто держался крайних взглядов, отвергали даже само стремление к художественности снимков» (22 - 29).

«В разрешении этой вечной проблемы современные фотографы-реалисты проявляют нерешительность. Желая доказать художественную природу фотографии, они обычно указывают на то, что фотограф отбирает жизненный материал и поэтому снимки могут отражать его собственное видение мира и обладать эстетической ценностью.

Но достаточное ли это основание, чтобы ставить фотографа на один уровень с художником или поэтом? И можно ли считать снимки произведениями искусства в строгом смысле этого слова?» (22 - 34).

Фотохудожники полагали, что «фотоснимки отнюдь не должны быть простой репродукцией натуры. Фотография, утверждали они, дает художнику не меньшие выразительные возможности, чем живопись и литература. Эти возможности могут быть использованы только при условии, что художник преодолеет специфические "склонности" фотоаппарата и прибегнет ко всем "приемам, трюкам и фокусам" для выявления красоты в сыром материале действительности» (22 - 30).

А вот, что считают фотографы-экспериментаторы: «Искусство, доказывают они, начинается там, где кончается зависимость фотографа от не поддающегося его контролю материала съемки» (22 - 35).

«Сегодня эти высказанные в XIX веке доводы за и против той или иной тенденции звучат неубедительно. Наивные представления о реализме мешали обеим сторонам понять характер и степень художественной интерпретации, допустимой в фотографии. Примитивные взгляды не позволяли им проникнуть в сущность выразительного средства, не являющегося ни копированием натуры, ни искусством в его традиционном понимании», — заключает Кракауэр (22 - 30).

И далее: «Видимо, подчинение фотографии чисто художественным целям заводит ее на своего рода ничейную территорию, лежащую между областью механической репродукции и творчества» (22 - 44).

Можно сказать «заводит», а можно «приводит», приводит к подлинно фотографическому творчеству, если, конечно, фотограф остается в рамках реализма, в чем нельзя не согласиться с Кракауэром. Да и почему же «ничейная территория», это территория фотографического искусства. Все дело лишь в том, что понимать под «художественными целями».

Впечатление такое, будто Кракауэр никак не осмелится признать фотографию полноценным искусством. Те аргументы, которые приводят современные фотографы и теоретики, его не устраивают. А новых он просто не видит.

И это очень странно. Книга З. Кракауэра вышла в 1960 году, к этому времени репортажная фотография накопила такие богатства, появились такие мастера, которые, оставаясь в рамках реалистической фотографии, подняли ее до уровня настоящего, во всех смыслах полноценного искусства. Это Андре Кертеш, это Юджин Смит, это, наконец, Анри Картье-Брессон.

Произведения нового фотографического искусства — это максимально реалистичные и абсолютно документальные фотографии. Но одновременно эти фотографии-произведения, которые внешне не похожи на картины классической эпохи, все же являются картинами в высшем смысле этого слова, они об-

SCAN BY NE QUID NIMIS

ладают художественностью, построены по принципу единства и цельности, воздействуют на зрителя не столько содержательной стороной, сколько эстетической, иначе говоря, совершенством композиции.

Фотография находит свои собственные средства выразительности, свой язык и свои композиционные приемы. Прежде всего, это поиски смысла в случайных ситуациях и сочетаниях. Может быть, самое великое в фотографии — ее способность запечатлевать неповторимую выразительность отдельных моментов в реальности. В дофотографическую эпоху считалось, что реальность, как бы она ни была прекрасна, художественностью быть не может, то есть не может быть искусством. И только талант художника, его вдохновение и фантазия облагораживают природу и создают настоящие произведения искусства. Фотография доказала, что и она способна создавать картины одновременно документальные и художественные, во всяком случае, не менее совершенные, нежели произведения живописи или графики.

Причем, вымысел и фантазия в фотографии не только возможны, но встречаются гораздо чаще, чем это можно было себе представить (в чем мы уже убедились).

Таким образом, формотворчество, если его правильно понимать, прекрасно уживается с реализмом и одно совершенно не противоречит другому.

А пресловутая документальность фотографии и «прекрасная ложь искусства» на самом деле отнюдь не исключают одна другую.

Основной тезис работы Кракауэра — следование фотографии своей документальной природе. Это прирожденное качество фотографии он называет фотографичностью. (Пренебрежение документальной основой фотографии особенно опасно в наши дни в связи с появившимися компьютерными технологиями.)

Впрочем, Кракауэр тут же оговаривается: «Абсолютная объективность в передаче натуры, какую требуют реалисты, недостижима. А раз это так, то зачем фотографу подавлять свои творческие способности в тщетной попытке добиться такой объективности? Если фотограф намерен раскрыть содержание снимаемой натуры, он, несомненно, вправе выбирать основную тему, границы снимка, объектив, фильтр, эмульсию и зерно. Или вернее — фотографу необходимо произвести творческий отбор» (22 - 40). Конечно, такой перечень творческих инструментов фотографа слишком наивен, их гораздо больше и они не настолько просты. Почему бы не добавить в этот список умение мгновенно оценить ситуацию, предвидение момента, интуицию, да просто культуру фотографа и знание им жизни, да и наконец, глубину и оригинальность мышления?

И далее: «Объект съемки не дается фотографу, если он не осваивает его напряжением всех своих чувств, всем свои существом. Поэтому формотворческое направление отнюдь не должно противоречить реалистическому. Напротив, их взаимодействие может способствовать полноценности реализма, что не дано было понимать его приверженцам в девятнадцатом веке» (22 - 40).

«Фотографу необходимо найти правильное соотношение своей верности реализму и формотворческих побуждений, соотношение, при котором желание свободно творить, как бы оно ни было сильно, подчинялось бы законам реализма» (22 - 41), — делает вывод Кракауэр.

«Снимок не будет фотографичным, если формальные приемы воспринимаются только как отражение замысла, созревшего до того, как фотограф начал снимать, то есть если он не исследует действительность, а лишь использует ее для якобы реалистического выражения своего личного видения» (22 - 43).

Интересно, что о том же говорит реалист и в то же время художник, фотограф Картье-Брессон: «...Фотографируя, излишне стараться достигнуть наперед заданного,

желанного образца. Результат должен появиться сам» (53).

Это короткое замечание Брессона, если его правильно прочитать и понять до конца, для нас важнее, чем иной учебник по фотографии. Стоит остановиться на нем подробнее.

Как понимать это «появиться сам»? Что же фотограф сидит и ждет, пока результат появится. А зачем тогда талант, зачем мастерство фотографа?

Во-первых, фотограф не сидит, а стоит с камерой у глаз, даже не стоит, а двигается какими-то, только ему понятными кругами по площадке.

А во-вторых, вся сила его таланта, вся его отточенная интуиция, все его способности и вся его воля направлены только на то, чтобы не пропустить этот момент, когда результат «появится сам». Этот волшебный момент красоты и смысла преподносит ему на блюдечке сама природа, а от фотографа требуется всего лишь почувствовать его (для понимания нет времени) и запечатлеть бесценный подарок судьбы.

«Результат должен появиться сам» — значит, что он абсолютно непредсказуем, что он может появиться в самый неожиданный момент, когда его еще не ждешь или уже не ждешь, но может и вообще не появиться, это уж как ему заблагорассудится.

Мы уже говорили о том, что в видоискателе может возникнуть что-то более или менее ожидаемое, знакомое, понятное. Но это не тот результат, который вымаливает фотограф при съемке. Тот совсем другой, он непостижим, он превыше всех ожиданий и надежд. И это награда за все труды и все жертвы, на которые идет фотограф ради этого краткого мига невероятного счастья. Таких моментов в жизни фотографа-репортера, может быть, наберется на несколько минут, но это уже прекрасно прожитая жизнь.

Кстати, когда Брессон говорит, что «фотограф должен полностью забыть о себе», «должен слиться с тем, что видит» (52), — разве это не есть высшее проявление реализма по Кракауэру? И разве Брессон не отрицает режиссуру как крайнюю степень насилия над природой фотографии? Вот тот фотограф, который воплотил в жизнь все заветы теоретика!

И все же в заключение Кракауэр делает слишком однозначный вывод.

«Следовательно, прямая фотодокументация эстетически безупречна, и, напротив, снимок с красивой и даже выразительной композицией может быть недостаточно фотографичным», — заключает он (22 - 38).

С этим, на первый взгляд, слишком категоричным утверждением даже можно согласиться, если под красивой и выразительной композицией понимать композицию, заимствованную из изобразительного искусства.

Фотография не сразу определила свои собственные композиционные ценности и в первое время подражала живописи. Интересно, что первым выразительность подлинно фотографической композиции показал миру не фотограф, а художник — Дега. Это фрагментарность, это как бы случайность рамки кадра, которая режет фигуры переднего плана по живому, а некоторые просто оставляет без головы. Конечно, Дега не придумал подобные композиции, а обнаружил их в снимках фотографов.

Конфликт и споры между сторонниками «чистой» фотографии и фотографии творческой, субъективной или какой угодно будет длиться вечно, временами затухая, а потом разгораясь с новой силой. Причем каждая сторона будет называть свою фотографию единственно правильной, а чужую, естественно, вредной и порочащей фотоискусство.

Более того, периодически будет раздаваться какой-нибудь глас, вопиющий, что фотография не может быть искусством или же, что именно им она и является.

И все же можно утверждать, что главный вопрос о принадлежности фотографии к искусству решен окончательно. Да, фото-

SCAN BY NE QUID NIMIS

графия в целом никак не может быть искусством так же, как не может быть им, например, рисование. Но искусство рисунка тем не менее существует. Точно так же существует и искусство фотографии.

Великих, уникальных, потрясающих фотографий в мире достаточно. Но если говорить об искусстве в традиционном его понимании, как творчестве формой, как целенаправленном создании художественной формы, таких работ, конечно же, гораздо меньше. Но главное — эти произведения фотографического искусства существуют реально, им «по плечу висеть вместо картин». И это чудо можно увидеть в некоторых книгах, на отдельных выставках, а если повезет, даже подержать его в руках.

Далее З. Кракауэр переходит к описанию четырех знаменитых склонностей фотографии и здесь он делает свое открытие.

Первая склонность. «Фотография явно тяготеет к неинсценированной действительности... Правда, в портретной фотографии условия съемки часто организуются, но в этом жанре границы между инсценированными и неинсценированными условиями почти неуловимы», — добавляет Кракауэр (22 - 44). «С другой стороны, если в фотографе художник берет верх над вдумчивым читателем книги и пытливым исследователем, то снятые им портреты неизбежно оставляют впечатление излишней искусственности освещения, надуманности композиции или и того и другого; в них жизнь не схваченная в движении, а лишь отдельные элементы жизни, скомпонованные в живописной манере» (22 - 44).

Вторая склонность. «Тяготение фотографии к неинсценированной действительности определяет ее склонность подчеркивать элементы ненарочитого, случайного, неожиданного. Случайные события — лучшая пища для фотоснимков» (22 - 45).

Это самое известное высказывание Кракауэра, редкая книга по теории фотографии обходится без него. Однако не все правильно понимают это высказывание. Почему случайные? А где мастерство фотографа? А где, в конце концов, документальность и правдивость? Жизнь состоит не из случайных, а из целесообразных событий. Человек встает, умывается, завтракает, идет на работу. Вот и показывайте нам это! А если ему на голову случайно падает кирпич, что же в этом интересного?

Если вспомнить формулу кибернетики, связывающую информацию и вероятность какого бы то ни было события, становится понятным, что имел в виду Кракауэр. Чем меньше вероятность события, тем больше информации в нем заключено.

Именно случайные, непредвиденные, «неправильные», просто невозможные события, которые противоречат житейской логике, умножают таким образом наши знания о мире.

Фотографии, на которых человек идет на работу или умывается (умывает ребенка), могут быть потрясающе интересными (см. илл. 212), но не на содержательном, информационном уровне. Здесь важна пластика, красота композиции. Здесь чрезвычайно важно, как это сделано и ничтожно, что именно изображено на снимке.

«...Фотографическое изображение не терпит насильственного втискивания в банальную композиционную схему. (Речь, конечно, не идет о фотографиях композиционно интересной натуры или объектов, созданных человеком)» (22 - 45).

Вот он главный враг и основа «формотворчества» по Кракауэру, — оказывается это «банальная композиционная схема». А если не банальная, а найденная, открытая в реальности, чисто фотографическая?

Третья склонность. «Фотографии свойственно передавать ощущение незавершенности, бесконечности, возникающее от подчеркивания элементов случайного, которые на фотографии, будь то портрет или уличный снимок, запечатлеваются, скорее,

частично, нежели полностью. Фотография хороша только тогда, когда она не оставляет впечатление законченности. Рамка кадра — лишь условные его границы; его содержание связано с содержанием, остающегося за рамкой; его композиция говорит о чем-то невместимом — о физическом бытии... фотография призвана внушать нам представление о безграничности жизни» (22 - 45).

Четвертая и последняя склонность. «Фотография склонна передавать ощущение неопределенного содержания, смысловой неясности...» (22 - 46)

«...Никакой отбор не лишает фотографии склонности к неорганизованному и несобранному, придающей ей документальный характер. Поэтому смысловая неопределенность и многозначность, окружающая фотографии словно бахромой, неизбежна» (22 - 46).

«...Смысл фотографии обязательно остается не до конца ясным, ибо она показывает неупорядоченную действительность, природу в ее непостижимости» (22 - 47).

Это свойство фотографии мы назвали ее природной немотой. И чаще всего она действительно мычит что-то нечленораздельное, привлекая этим наше внимание.

Правда, в отдельных случаях мычание это довольно музыкальное, приятное для глаза. И кроме того, при наличии упорядоченной организации изображения, в нем можно услышать несколько связанных слов или отдельное предложение.

Далее Кракауэр переходит к привлекательным чертам фотографии: «...В ней особая привлекательность, отличная от той, что свойственна произведениям изящных искусств» (22 - 47).

Ничто «...неспособно подорвать нашу безотчетную веру в правдивость фотоснимка. Этим объясняется наша обычная реакция на фотографии: со времен Дагерра их расценивают как документы несомненной достоверности» (22 - 47). Отсюда — «памятная ценность фотоснимков». «Листая семейный альбом, наша бабушка вновь переживает свой медовый месяц, проведенный в Венеции, а дети с любопытством рассматривают причудливые гондолы, старомодные туалеты и юные лица теперешних стариков, которые они никогда не видели. И они непременно приходят в восторг от каждого обнаруженного ими пустяка, который бабушка в дни своей молодости не замечала... Такая реакция на фотографии также типична. В сущности, мы рассматриваем их в надежде обнаружить нечто новое и неожиданное, и своей уверенностью, что нам это удастся, мы отдаем должное способности фотоаппарата раскрывать содержание снимка» (22 - 48).

«Фокс Талбот называет "очаровательной" способность фотографического изображения нести в себе нечто, неизвестное самому автору, нечто такое, что ему предстоит обнаружить впервые» (22 - 48).

Это свойство фотографии мы назвали избыточностью информации, благодаря ему возникает ощущение документальности. Вместе с тем, как мы уже отмечали, существование компьютера и программы «Фотошоп» несколько подрывает эту нашу безотчетную веру в правдивость снимка.

«И наконец, по общему признанию, фотография неизменно является источником красоты. Вообще говоря, снимок может быть красив в меру своей фотографичности... нежели самостоятельностью творческой интерпретации» (22 - 48).

Следует отметить, что прирожденную красоту фотографического изображения, скорее всего, и следовало бы называть ее специфической фотографичностью. Это ее неоценимое достоинство, правда, нужно сказать, оно реализуется не так часто, отнюдь не автоматически. Далеко не каждый снимок красив сам по себе. Фотографичность зависит в первую очередь от выразительности света и тени, проработки фактуры, лаконичности кадра и, конечно, мастерства фотографа.

И опять Кракауэр задает вопрос, искусство ли фотография? Поборники художнической свободы «...восстают против документальных задач фотографии... Моголи-Надь подчеркивает, что реальностью следует пренебречь ради художественности» (22 - 49).

«...Эта концепция оставляет в тени совершенно своеобразный и подлинно творческий труд фотографа, направленный на то, чтобы показать наиболее знаменательные стороны материального мира, не насилуя его, — показать реальный материал, взятый в поле зрения камеры так, чтобы он одновременно оставался нетронутым и просматривался насквозь» (22 - 50).

В заключение Кракауэр говорит: «Пожалуй, слово "искусство" стоит толковать шире, чтобы оно охватывало снимки, удачные своей подлинной фотографичностью. Пусть они не являются произведениями искусства в его традиционном понимании, но они и не лишены эстетических достоинств. Снятые фотографом, обладающим художественным чутьем, они способны излучать красоту, что также говорит в пользу более широкого применения слова "искусство"» (22 - 50).

С этим никак нельзя согласиться. «Эстетические достоинства» имеются у красиво сервированного стола или хорошо подобранного к костюму галстука. Но стоит ли приглашать в семью искусств «искусство сервировки» или «искусство подбирать галстуки»?

Не нужно расширять значение слова «искусство», XX век и так расширил его до бесконечности.

Ошибка Кракауэра в том, что он не допускает никаких точек пересечения изобразительного искусства и фотографии. В последней он ценит только регистрирующую функцию, а в «формотворчестве» видит всего лишь украшательство и подражание «изящному». Так и было в начале развития фотографии. Но с тех пор она прошла огромный путь, отказалась от внешней похожести на изобразительное искусство и вместе с тем вобрала в себя самую важную его составляющую — создание художественной формы. Только в отличие от художника творческий фотограф находит ее в природе почти готовой, а затем достраивает, усиливает и совершенствует всеми доступными ему средствами.

При этом степень художественности картины и фотографии, конечно, различна. Если из самой хорошей фотографии убрать все «ненужные» подробности и «лишние» детали, получится откровенно плохая картина.

Но в одном Кракауэр совершенно прав: реалистичность, документальность (в том числе и избыточность информации) неотъемлемые качества настоящей фотографии. Художественная фотография — это всегда сочетание излишнего и необходимого, организованности и случайности, с одной стороны — стремления к творчеству, а с другой — к раскрытию реального мира. Все зависит от чувства меры и вкуса фотографа.

18. **Диалог о Брессоне*** **(с.** 180)

Читатель: Я никак не могу понять, что хорошего в этом вашем Брессоне. И почему им

---

* Книга готовилась к печати, когда пришло известие о кончине Анри Картье-Брессона. Именно его, Брессона, репортажные снимки доказали миру, что фотография не нуждается в подражании классическим искусствам. Она сама — искусство.

Им восхищались, ему завидовали, ему пытались подражать. Казалось, секрет успеха найден. Понятно, чем снимать — только Leica, понятно, что снимать — на улице, понятно, как снимать — скрытой камерой. Но...

Как не вспомнить здесь историю о карлике, который взобрался на плечи к великану, но не смог увидеть больше и дальше, чем видел великан. Причина проста: у него не было великановых глаз и великанова сердца.

SCAN BY NE QUID NIMIS

так все восхищаются? Самые обычные снимки, ничего нового, ничего интересного.

Автор: Прекрасно вас понимаю. Когда-то мне понадобилось лет пять или восемь, чтобы в этом разобраться. Я показывал фотографии Брессона всем друзьям, фотографам, художникам. И у всех спрашивал: «Что же здесь такого? Объясните на понятном языке».

И это нормально. В тех случаях, когда восприятие требует особого вкуса (музыкального, литературного или художественного), нужна специальная подготовка и большие усилия со стороны слушателя, читателя или зрителя.

Но сначала вопрос к вам: а что же для вас интересно?

Ч.: Понимаете, на фотографиях Брессона ничего не происходит, люди ходят, сидят, иногда целуются или прыгают через лужу. Вот, помните, снимок в Освенциме, там, где допрашивают надзирательницу, это действительно интересно. Или другой пример: снимок «Похороны актера театра Кабуки», сами похороны просто не показаны, зато по кругу ходят какие-то женщины и сморкаются в платочки. О чем это, что это значит?

А.: Сразу замечу: Брессона часто называют репортером или даже журналистом. Это совершенно неправильно, он и не намерен показывать, как проходили похороны или как живут люди в другой стране. Из его книг о Китае, Индии или России вы этого не узнаете, зато обнаружите отдельные случайные моменты их жизни или, точнее, жизни вообще. Так что Брессон никак не журналист, он, скорее, бродячий философ или зевака, который ходит среди людей и замечает то, что они сами не видят.

Но правильно ли я вас понял? По-вашему, фотография может быть интересной только в том случае, если на ней запечатлено действительно выдающееся событие? А если человек просто сидит на лавочке, идет по улице или прыгает через лужу, в этом для вас ничего интересного нет?

Ч.: Конечно правильно. Зачем же тогда фотография, если она не говорит мне о жизни ничего нового, если в ней, попросту говоря, нет информации?

А.: Итак, фотография для вас всего лишь средство фиксации значимых или необычных событий. При этом, очевидно, чем интереснее событие, тем лучше фотография. То есть она подобна зеркалу из сказки, в котором можно увидеть происходящее где-то далеко, причем желательно, чтобы зеркало это было плоским и правдивым. Во всяком случае, собственное мнение зеркала никого не интересует. Но тогда вам лучше читать газеты или смотреть телевизор, там столько всяких интереснейших событий. Просто на любой вкус.

Ч.: А в чем же тогда мастерство фотографа? Разве не в том, чтобы оказаться в нужном месте в нужное время, поехать на войну, спуститься под воду или пробраться в ванную к политику?

А.: И это тоже необходимо и заслуживает уважения. Но это пресс-фотография, мы же с вами говорим не о ней.

В любом, на первый взгляд, самом незначительном событии можно обнаружить не только смысл, но иногда даже и красоту. И в этом основное предназначение художественной, творческой (называйте, как хотите) фотографии, только она способна документально запечатлевать подобные моменты в жизни.

Художественная фотография — не последние известия, это скорее поэзия. Кроме всего прочего, это не фиксация, а исследование жизни в полном смысле этого слова. Анализ и размышление фотографа, его оригинальное понимание жизни — вот, что самое интересное.

Для того, чтобы стать хорошим фотографом, нужно сначала стать хорошим зрителем. Научиться видеть и понимать изображение жизни на фотографиях. А потом уже стремиться понимать и находить это в реальности. Это будет зависеть только от вас, вашего вкуса и знания жизни.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Ч.: Но что же делать тем, у кого такого вкуса нет от природы или он недостаточно развит?

А.: Ответ очевиден — развивать свой вкус, не жалея сил и времени.

Мой опыт, прежде всего опыт самообразования, а потом уже преподавания говорит, что вкус можно развить до какой-то степени. Дальше все зависит от способностей, у одного они больше, у другого — меньше. Но совсем не обязательно всем заниматься именно художественной фотографией или, тем более, искусством. Есть пресс-фотография, журналистика, прикладная или научная фотография. И в каждой из этих областей от вас потребуется подлинное творчество, вас ждут как горести неудач, так и радости победы. Победы над материалом, над собой, техническими или иными проблемами.

Так что лучше я дам вам совет, чего делать не нужно. В этом больше пользы. Прежде всего — не озлобляться и не чувствовать себя обиженным или обманутым. Если лучшие умы человечества в каждом новом поколении утверждают, что Ф. М. Достоевский гениален, а я его гениальности не ощущаю, это не дает мне права говорить о заговоре высоколобых против простого народа (то есть меня) или масонской ложе литературных критиков. Я могу сказать «не понимаю» с большим уважением к людям, придерживающимся противоположного мнения, как живым, так и ушедшим. И причина проста: все они наверняка были не глупее меня. А я, видимо, еще не дорос до Достоевского.

Большие подозрения вызывает и художник, который не устает снова и снова рассказывать о всемирно-историческом значении своих работ, а заодно и о своей гениальности. Причем, делает это артистически вкусно. Такого рода «оральное искусство» чрезвычайно распространено и благосклонно принимается публикой, которая благодарна любому объяснению, потому что давно уже ничего не понимает в современном искусстве.

Если я чего-нибудь не понимаю, а другие понимают, это может значить две вещи. Или в силу какого-то недостатка мне не дано это понять. И нужно временно смириться, но бороться с этим недостатком. Или же я прав, а все ошибаются. Но это слишком смелое предположение. Его нужно еще доказать, обязательно чем-то реальным: книгами, картинами, фотографиями, то есть всей своей жизнью. Нужно одновременно безоговорочно верить в свою теорию (но не как в свою, а как бы в чужую!) и сомневаться в каждом ее слове, чтобы постоянно доказывать самому себе, что ты не ошибся. Сомневаться и доказывать, доказывать и опять сомневаться.

Почему я говорю «не озлобляться»? Сказать сегодня «Брессон плохой фотограф, вот у меня есть карточки...» для культурного человека просто неприлично, все равно, что высморкаться в скатерть. Говорят: «О, Брессон, конечно люблю, столько экспрессии!». Но думают иначе.

Есть тысячи людей (я лично знаю десятки), которые безуспешно пытались проникнуть в тайну Брессона, и не смогли. И вот эти люди поспешили сделать вывод, что их намеренно обманывают, просто издеваются. Они в самом деле озлобляются и чувствуют себя обманутыми. Того и гляди, по всему миру пройдут демонстрации обиженных фотографов с лозунгами «Долой Брессона!», «Нет никакого решающего момента! Когда хочу, тогда снимаю!».

Опускаться до такого обывательского уровня нельзя ни в коем случае. Понимание фотографического искусства, как и любого другого, дается с большим трудом, не всем и, во всяком случае, не сразу. Его нужно заслужить самому, обрести в одиночку. Бесполезно вместо этого требовать объяснений от специалистов, тем более считать, что от тебя что-то скрывают и недоговаривают.

19. **О печати** (с. 216)

В фотоальбомах и на выставках можно встретить совершенно разные отпечатки

известной фотографии какого-либо мастера. Могут быть разные варианты кадрирования, иногда просто плохая печать.

Но кто сказал, что хороший фотограф обязательно и хороший печатник? Два таланта в одном человеке, — это уж слишком. Такое бывает не всегда, немногие мастера умели печатать, как Ансел Адамс.

У коллекционеров фотографии есть такое понятие vintage, это отпечаток, сделанный автором в первый год или два после съемки. Последующие отпечатки и современная печать с сохранившегося авторского негатива не имеют музейной ценности.

Но любителя фотографии интересует совсем другая ценность — художественная. И в этом смысле образ любимой фотографии, которая известна ему по репродукциям, иногда сильно меркнет, разочаровывает его.

Фотограф при жизни бывает неаккуратен, сохраняет все отпечатки, часто некачественные или без ретуши. Их-то мы иногда и встречаем на ретроспективной выставке мастера. Вместо произведения искусства нам предлагается нечто, чуть ли не находка из лавки старьевщика. Это не касается тех фотографов-классиков, которые действительно печатали великолепно. Но таких очень мало. Или же тех, кто, как Картье-Брессон, сами не печатают свои фотографии (но тогда рядом с именем фотографа должно стоять имя печатника).

Плохой, неряшливой печатью можно убить самую лучшую фотоработу. Мы уже приводили аналогию: негатив — это ноты, запись музыки фотографии, печать — ее исполнение. И оно может быть убийственно плохим или же, наоборот, поражающим своим совершенством, раскрывающим по-новому известное произведение.

Совершенно немыслимая в живописи ситуация: увидеть в музее копию картины большого мастера, сделанную плохим художником. Отпечаток сомнительного качества — это такая же плохая копия той великой фотографии, которая хранится у нас в голове.

Печать — очень трудное искусство. Автор должен признаться, что сам учился печати долгие годы. Сначала мастера говорили молодому автору: «Посмотри, печатать надо не так!», а он не понимал, о чем идет речь. «Вот на отпечатке человек, вот небо, вот трава, — все видно, все читается. Так чего же они от меня хотят?». А лет через 10 автор сам стал замечать неточности печати в работах самих мастеров.

Неужели все 10 лет несчастный автор учился составлять проявители, наводить на резкость увеличитель и определять контрастность бумаги? Конечно же, нет, для этого достаточно нескольких месяцев.

Но что же такое «настоящая» печать, что такое, наконец, «искусство печати»?

Искусство печати — это, прежде всего, искусство видеть, искусство оценить 100 вариантов и выбрать из них один-единственный, если это возможно.

Необходимо почувствовать, как должен выглядеть отпечаток, насколько должна быть выделена та или иная деталь, должна ли она быть серой, темно-серой или еще темнее? Никакая логика здесь не поможет, нужно именно чувство композиции, особенно тональной. А кроме того, уважение к негативу, следование его, негатива, желаниям.

В печати все на нюансах, на таких чуть-чуть, которые начинающему не объяснишь, которые трудно себе представить. Так что 10 лет — это нормальный срок для того, чтобы обострить свое зрение и чувства настолько, чтобы научиться всему этому.

В искусстве печати нет и не может быть правил или ограничений. Какой-либо прием, успешно реализованный в одном случае, бесполезен в другом.

Стандартная, технически безупречная работа профессионала-печатника: предельная резкость, проработка всех фактур, отсутствие провалов в тенях и светах, иногда обедняет отпечаток, лишает его выразительности. Нужно стоять рядом с таким печатником (или компьютерщиком) и подсказывать ему все нюансы.

SCAN BY NE QUID NIMIS

В фотографическом изображении содержится великое множество самых разных деталей. Одни воспроизведены на отпечатке отлично, они «как живые». И эти первые как бы подавляют остальные, которые живыми не получились.

Ну, не получились и не получились. Подумаешь, полутона слились, форма пропала, подробности где-то исчезли. Все равно главное читается, да и снимок интересный!

Черно-белая печать — очень трудное занятие, практически никогда не удается проработать абсолютно все детали. В отдельных случаях черные провалы только украшают снимок. Но это бывает не так часто, и с такими вещами надо быть предельно осторожным. Обычный стандартный отпечаток должен иметь полную проработку в каждой своей части. То есть каждая малейшая деталь должна быть проработана во всех своих подробностях.

И все же можно утверждать, что глубокий черный цвет — это поэзия черно-белой фотографии. Вот Ансел Адаме, — безусловно, король печати, равных ему не было и нет. Но практически ни один его отпечаток не обходится без черных провалов.

Подобная манера печати у Ю. Смита, у С. Сальгадо. А на фотографиях А. Картье-Брессона детали в тенях, чаще всего, хорошо проработаны, это другая манера.

Овладеть искусством печати невозможно без понимания языка изображения. И в этом настоящая книга, наверное, кому-то пригодится.

20. **О резкости и нерезкости** (с. 217)

Многие фотографы чрезвычайно озабочены резкостью своих снимков, и стремятся повысить ее всеми доступными способами. Фирмы-производители предлагают все новые объективы, один резче другого. Производители пленки увеличивают разрешающую способность своих материалов. Количество мегапикселей цифровых камер растет и покупатель, естественно, предпочтет камеру с 6 мегапикселами той, у которой их всего 4. Хотя это число отнюдь не гарантирует хорошего качества изображения.

Особенно опасен «Фотошоп» с его мнимыми возможностями увеличения резкости. На такие фотографии в журналах просто невозможно смотреть, они вызывают раздражение, болезненное ощущение в глазах.

Чрезмерная или увеличенная «Фотошопом» резкость умножает количество информации, которой на снимке и без того слишком много. Это только утомляет глаз.

Так ли уж важна резкость или разрешающая способность? И нет ли более важных критериев качества изображения?

Начнем с того, что резкость — это не средство выразительности, а всего лишь техническая характеристика. Чрезмерная резкость режет глаз, утомляет его. Она совершенно не свойственна нашему зрению. В особенности это касается случая, когда объекты разных планов изображены с одной и той же предельной резкостью. Здесь глазу просто не на чем остановиться.

В жизни объект, на который мы смотрим в данный момент, действительно максимально отчетлив, зато все, что перед ним и позади него, слегка размыто. И такое естественное видение наиболее всего соответствует задаче выделения одного объекта из ряда других, повышенного к нему внимания. В хороших объективах такое качество (пластичность изображения) регулируется диафрагмой. При наличии высокочувствительной пленки многие снимают на закрытой диафрагме, что убивает пластичность и раздражает глаз.

Нужно напомнить старое правило: для каждого объектива существует оптимальная диафрагма, при которой резкость объекта, на который объектив наведен, достигает максимума, а более близкие и далекие планы изображены с определенной степенью пластичности. Это придает фотографии объем, стереоскопичность, естест-

SCAN BY NE QUID NIMIS

венность воздушной среды. Остается отметить, что для одного объектива это число диафрагмы 8, для другого 11, а для крупноформатной камеры, возможно, и 32.

Точно так же степень размытости изображения на открытой диафрагме совершенно не соответствует видению глаза и хороша не во всех случаях.

Часто под резкостью понимают проработку фактуры, получение мельчайших подробностей всех объектов на снимке. Это действительно необходимо в научной или информационной фотографии, но абсолютно не обязательно в художественной, тем более в черно-белой. Она как раз и отличается от цветной тем, что в этом случае провалы (отсутствие деталей) в светах или тенях часто не только допустимы, но и желательны. В них есть особая выразительность. Обычно это участки на снимке чисто белого или чисто черного цвета.

Интересно, что не всегда резкость увеличивает иллюзорность изображения, его прозрачность, иногда она даже ослабляет ее. Иллюзорность, правдоподобность изображения гораздо больше зависит от его пластичности, правильно найденного соотношения между резким и нерезким.

Но еще большее значение имеет использование изобразительных признаков перспективы: линейной, воздушной и тональной.

Не менее важно и тональное правдоподобие деталей. Чисто белое небо или, наоборот, чисто черный костюм — это сильное нарушение.

В то же время, костюм человека на переднем плане может быть практически черным, но обязательно должен иметь хотя бы минимум деталей: светлый рукав, воротник, одну-две складки. Без этого он не будет восприниматься как «настоящий», его форма и объем, его материальность будут утеряны.

21. **Диалог о правилах и принципах** (с. 231)

Читатель: Что-то я не понимаю. То вы говорите, что никаких правил нет, то — правила есть, но их можно нарушать. Все-таки есть какие-то правила композиции или их нет? И чему тогда нужно учиться, что запоминать: правила или их нарушения?

Автор: Вся наша жизнь, как вы понимаете, состоит из сплошных правил. Но хорошо известна истина: некоторые правила необходимо изучать только для того, чтобы потом их нарушать. Здесь нужно добавить одно слово: оправданно. Одно дело — неграмотно написанный текст, другое — проза таких писателей, как Хармс или Платонов.

Правила — это всегда «как надо». Существуют правила, как рисовать фигуру человека или компоновать кадр. Такие правила необходимы начинающим, без них они ничего не нарисуют и не скомпонуют. Но для человека, владеющего мастерством или, скажем, заболевшего творчеством, любые правила и запреты — главный враг, он должен экспериментировать, искать и пробовать.

Плохо, когда эти эксперименты начинаются с отрицания всего, что было сделано другими. Чаще всего такой подход свойствен молодым, и в подавляющем большинстве случаев он заводит их в болото полного невежества или же в тупик какого-нибудь «изма». Как ни странно, молодым почему-то не приходит в голову одна простенькая, но ценная мысль: «И до меня были умные люди, которые искали то же, что ищу я сегодня. И, может быть, они чего-то нашли, и стоит читать их книги, смотреть и стараться понять их картины и фотографии?».

Правила есть, как уже понятно, они нужны для того, чтобы при съемке не думать. Если в кадре два близко расположенных объекта, один нужно сдвинуть влево, а второй — вправо. Если вы снимаете движущийся объект, машину или бегущего спортсмена, перед ним нужно оставить больше свободного места. Или предлагается помещать центр композиции на пересечении линий золотого сечения (закон третей). И так далее, и тому подобное. Это правила на каждый день, даже не правила, а рецепты по изготовлению «хорошего»

снимка. В них есть рациональное зерно, но применять их нужно обдуманно. В каких-то случаях небольшое отклонение от золотого сечения гораздо ценнее, чем измерение линейкой. Иногда перед машиной нужно оставить больше места, чем за ней, а иногда — и меньше. Так что нарушение всех и всяческих правил оправданно, если сделано преднамеренно и действительно необходимо.

Правила помогают, когда не знаешь, что делать. И они же мешают, когда знаешь.

Напомним еще раз: каждая композиция неповторима и строится всякий раз заново, какие-то удачные сочетания или отношения одной композиции невозможно использовать в другой. Это можно назвать законом композиции, он справедлив во всех случаях.

673. Павел Смертин

Более того, как это ни парадоксально, начинающий фотолюбитель, который не отрывает камеру от глаз и кладет ее на ночь под подушку, может совершенно случайно сделать удивительные снимки, потому что просто не знает, как надо снимать. А человек, получивший фотографическое образование и знающий «правила», таких нестандартных фотографий не сделает, во всяком случае сознательно.

674. Вариант 1

А. Картье-Брессон гениально сказал в одном из интервью: «Я признаю принципы, но ненавижу правила» (53).

Под принципами можно понимать законы восприятия. Они не сводятся к каким бы то ни было правилам. Они не о том, как должно «сочинять» изображение, а о том, как это сочинение воспринимается. Это не рецепты, а именно принципы, отвечающие особенностям нашего восприятия равновесия, симметрии, ритма, движения, единства, гармонии и цельности, а в конечном счете — содержания композиции.

Композиция должна быть уравновешенной. Это правило. Но его часто приходится нарушать. Обратимся к примерам (некоторые из этих иллюстрации уже встречались в книге раньше), чтобы попытаться понять, почему такие нарушения действительно необходимы в каждом конкретном случае и что именно в композиции оказалось более важным, нежели равновесие.

675. Вариант 1

Снимок с подушкой и старушкой (илл. 673). Крупная белая форма в левой части снимка, конечно, значительно легче правой темной, почти черной его части. То есть о равновесии не может идти и речи.

Что можно сделать? Например, скадрировать снимок справа (илл. 674). Но тогда на него невозможно смотреть без слез. Мы потеряли что-то очень важное - это очертания подушки и спины старой женщины. Если прибегнуть к обобщенному, геометрическому языку, то, собственно, основная композиционная идея заключалась именно в том, чтобы вписать полукруг в прямоугольник.

Но, скажете вы, какое отношение геометрия имеет к содержанию этой фотографии? Самое прямое: полукруглый контур объединяет обе фигуры в одно изобразительное целое, а значит, выражает тем самым их смысловую цельность, нерасторжимость, что, в конечно счете, и является содержанием этой фотографии. Тем более, что сверху мы обнаруживаем еще одну подобную кривую.

676. Хорст П. Хорст

Такая линия на геометрическом уровне гармонична форме прямоугольника, комфортна для глаза, то есть, красива сама по себе в отрыве от предметности. А на смысловом уровне эта линия содержательна, ибо приводит зрителя к идее единства двух несопоставимых по тону и содержанию объектов: живого и неживого, белого и черного. Это и есть то самое главное, что мы обнаружили в данной фотографии.

Вариант кадрирования, равно как и другой — продолжение снимка влево (илл. 675), полностью уничтожает ту композиционную идею, о которой мы говорили. Как и во многих случаях, информация в снимке та же, а содержание другое. Оно сводится только к изображенной на снимке ситуации, изобразительный язык не рабо

SCAN BY NE QUID NIMIS

тает. Композиция, причем «правильная», уравновешенная, есть, а композиции с ее новым самостоятельным содержанием нет.

Правило нарушено, а принцип восприятия равновесия (или его отсутствия) не изменился. Напомним, что уравновешенная композиция выглядит более устойчивой; неуравновешенная, наоборот, вызывает определенное напряжение в отношениях рамки и компонентов, у которых появляется «желание» изменить свое положение в рамке на более комфортное.

Можно говорить о равновесии в другом смысле — как об устойчивости рамки кадра, об отсутствии стремления ее границ сдвинуться вправо или влево, вверх или вниз.

Но устойчивость рамки - более широкое понятие, это не буквальное равновесие, баланс тональных масс в левой и правой части снимка. Здесь важно не только формальное равновесие обобщенных геометрических фигур или масс, но и направленность, очертания групп отдельных фигур, их согласованность, возникающее напряжение. И, кроме того, конечно, смысловое наполнение компонентов, значимость отдельных выделенных деталей.

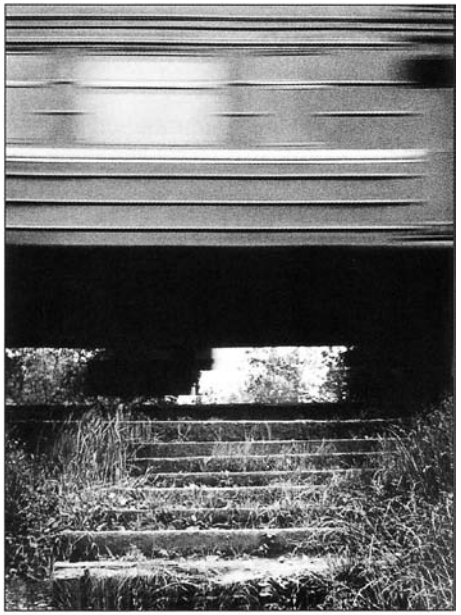
Иногда пустая, неуравновешенная часть кадра совершенно необходима и не разрушает цельности композиции, а иногда вызывает болезненные ощущения у глаза. Один подобный пример - снимок с мальчиком у белой стены - мы уже рассматривали. А вот еще один: знаменитая фотография П. Хорста (илл. 676). Фигура женщины смещена вправо, в левой части снимка мы обнаруживаем свисающий кусок тесьмы. Благодаря этому незначительная, казалось бы, деталь становится чуть ли не самой главной, именно через нее мы приходим к содержанию.

Правда, есть и другая причина цельности этой замечательной композиции. Линией скамейки она определенно делится на две части. Причем, их отношение достаточно гармонично. Нижняя часть совершенно устойчива, вертикаль тесьмы слева и полукруг тесьмы справа, диагональная тень под сиденьем — это как бы самостоятельная композиция.

Но именно тесьма связывает обе композиции воедино, как изобразительно, так и по смыслу. Начавшись сверху как часть корсета, она продолжается в нижней части кадра, приобретая особую значимость, становясь чем-то очень красивым, женственным.

Недопустимость вертикальной или горизонтальной активной линии, которая делит кадр на две части или, что самое страшное, пополам, — еще одно правило композиции для начинающих.

А вот пример его удачного нарушения (илл. 677). Черная полоса-провал под вагоном электрички проходит практически посередине кадра. Но снимок не распадается на два самостоятельных. Почему?



677

678. Вариант

Электричка и ступени внизу одинаково серые. Ритм светлых ступенек повторяется ритмом горизонтальных линий на вагоне (особенно активны белая полоса на вагоне и нижняя белая ступенька). Композиционный, зрительный центр кадра — белый просвет под вагоном. Перспективно это белое где-то далеко по ту строну электрички. К нему ведут сходящиеся линии, образованные темной травой в нижней части снимка. Первая, восходящая диагональ продолжается повтором черного ящика под вагоном и черного окошка справа вверху. Вторая диагональ образуется светлым окном вагона и подобным ему просветом в центре.

Таким образом, верхняя и нижняя части этого снимка объединены многочисленными связями, тональными и линейными. Это вызывает ощущение неслучайности, оправ-

SCAN BY NE QUID NIMIS

данности такого соединения, заставляет искать в нем смысл. Сходящиеся линии и диагонали ведут глаз прямо под колеса к далекому просвету в центре кадра.

Снимок нарочито делится черной полосой на две части, это как бы два мира. Вместе с тем, единство опасного для жизни вагона и безобидной травы внизу, подобие этих несопоставимых объектов несколько снимает смысловой контраст между ними, преуменьшает опасность.

И наоборот, опасность эта значительно усиливается, если скадрировать верхнюю часть снимка (илл. 678). Но в чем же дело, никакой электрички уже нет, просто это черное небо над дорожкой? Причина в другом, черное небо днем — это символ, знак опасности, бури. Именно так мы его воспринимаем в природе.

Многие фотографы специально ищут символические детали, чтобы «наполнить» свои снимки содержанием. Нужно отметить, это другой язык, во всяком случае не художественный, форма в нем не существенна. Зато словарь символов представляет возможности на все случаи жизни. Так что очень удобно и, главное, довольно просто. Например, один из самых сильных символов — это крест. Сколько снимков с крестами мы видели, это случайно встретившиеся вертикаль и горизонталь, переплет окна и многое другое!

Интерпретацию снимка с электричкой мы опускаем, однако, стоит упомянуть, что автор, тогда еще молодой дал ему рабочее название «Мечта самоубийцы».

В снимке с моряками Ю. Смита равновесие, конечно, условно (илл. 679). Такое построение композиции, когда диагональ идет из угла в угол и делит кадр ровно пополам, тем не менее, необходимо, если вспомнить тот смысл, который в нем обнаружили — деление на два мира, живых и мертвых.

Фотография Л. Фрида также далека от равновесия (илл. 680). Устойчивость рамки определена линейной композицией: вертикалью дерева справа и полукругом от машины через стариков в черном к могиле в левом нижнем углу.

Этот снимок, конечно, не уравновешен (илл. 681), однако, трудно представить себе его в другой рамке. Такое жесткое кадрирование в данном случае необходимо, оно дает ощущение изолированности нашей парочки, стремления их к уединению.

А эта фотография удачна только потому, что удачно скадрирована (илл. 682). Положение рамки диктуется не балансом черного и белого, а только выразительностью черной формы, соразмерностью ее частей, и ничем иным.

Теперь вернемся к снимку Аббаса. Равновесие отсутствует. Симметричное положение креста в рамке совершенно не соответствует асимметрии черной фигуры, в особенности головы, смещенной вправо. А ведь именно она наиболее выделена, светлый крест почти сливается со стеной. Прямые углы креста в конфликте с округлыми линиями плеч.

Фотография всегда действует на нескольких уровнях.

Первый — информационный, это уровень логического восприятия. В снимке Аббаса необычно, что этот христианин — африканец, что совсем не христианский крест в его руках, мученическое выражение лица — все это уже интересно. И это поймут все зрители.

Второй уровень — изобразительный. Это восприятие эмоциональное. И здесь спрятано главное. Фактура стены такая же морщинистая, как кожа черного человека. Голова его как-то странно обрезается крестом, она маленькая, как у ребенка. Это увидят почти все*.

679. Юджин Смит

680. Леонард Фрид

681

682

* Есть, конечно, и другие уровни восприятия. Например, субъективный, что-то на фотографии вызывает у зрителя его личные воспоминания или ассоциации.

SCAN BY NE QUID NIMIS

А вот возникающее в кадре напряжение, давление рамки, стремление ее продолжиться вверх и вправо почувствуют, ощутят далеко не все.

По сути — это антикомпозиция, нарушены все правила построения кадра. Такая компоновка, строго говоря, — это по определению не композиция, в ней нет ни цельности ни гармонии. Но в результате возникла новая выразительность, и в ней мы обнаружили содержание.

Важно отметить, что эффекты подобной нестандартной компоновки мы можем объяснить исключительно с помощью тех же категорий композиции: симметрии и асимметрии, равновесия, гармонии и цельности. Другого языка у нас просто нет. Правила нарушены, а принципы восприятия те же, они действуют во всех случаях потому, что основаны на объективных законах психологии зрительного восприятия изображения.

Так что какие-то правила или композиционные нормы существуют. Но во многих случаях необходимы небольшие или даже значительные нарушения этих правил. Иногда это вызывает лишь неприятие, раздражение глаза и ничего больше. Но иногда — умножает содержание, если отступление это оправданно, если такое нарушение (и ассоциации, им вызванные) приводит к новой выразительности, то есть к новой композиции.

22. **Диалог о понимании** (с. 244)

Читатель: Мне понравился ваш анализ этого снимка. Но поймет ли эту фотографию хоть один человек без вашей помощи?

Автор: Ну, во-первых, все сказанное мною, согласитесь, достаточно объективно. Если белая геометрическая фигура находится на одной вертикали с другой, с этим никто спорить не станет.

Во-вторых, читатель или зритель и не должен понимать все это, его задача почувствовать в снимке какую-то тайну, загадку, пусть даже он ее и не разгадает (это дело специалиста). Здесь, как и во всех случаях восприятия формы, характер такого восприятия именно подсознательный.

Кроме того, этот снимок не предполагает однозначного прочтения. Он «цепляет» зрителя согласованностью деталей; контуром, объединяющим обе фигуры в одно целое; устойчивостью рамки, которая определяется композицией из трех белых фигур. И, конечно, оставляет широкий простор для ассоциаций, интерпретации снимка, возникающих у зрителя. В нем больше подтекста, чем прямого текста, то есть информации на поверхности. Человек, не воспринимающий подтекст, ничего в этом снимке для себя не найдет.

В этой книге много сказано о борьбе двух восприятий, свойственных любому человеку — логического и подсознательного. Проблема только в том, что логическое восприятие на поверхности, а подсознательное, в нашем случае — зрительное, глубоко спрятано и в сознание не допускается.

Так что нужно сказать прямо: с одним логическим восприятием в кармане, или с одним только, отвечающим за логику, полушарием мозга в голове бесполезно не только ходить на выставки, но даже спрашивать, что такое искусство. Никто не сможет объяснить этого такому зрителю, слушателю, читателю.

Восприятие должно быть гармоничным сочетанием рассудка и чувства. На одной ноге далеко не уйдешь.

По поводу понимания, точнее непонимания, расскажу одну любопытную историю, связанную с этой фотографией.

Во времена борьбы с пьянством она была опубликована в журнале «Трезвость и культура». А журнал этот распространялся, главным образом, среди военных.

Эту историю рассказали мне спустя много лет независимо друг от друга два человека. Один в то время был хирургом в Афганистане, второй служил на подводной лодке.

Так вот, снимок этот пользовался в армии просто необычайной популярностью, его вы-

резали из журнала и вешали на стену палаты или кубрика, его копировали и перерисовывали, на него чуть ли не молились.

Причина оказалась чрезвычайно проста, все мысли мужчин на военной службе, естественно, о женщинах, оставшихся дома. С кем они, целует ли их кто-то другой?

А здесь, на этой «иконе» для одиноких мужчин, ворочающихся в постели, обнаруживается великолепный выход — жена целует дочь, а дочь целует жену. И больше никого!

Этот пример показывает, насколько непредсказуема судьба, успех, интерпретация зрителем той или иной фотографии. Мы никогда не угадаем, что увидит в нашем снимке зритель. Очень немногие воспринимают в фотографии именно то, что в ней действительно содержится. Остальные же увидят только то, что им хочется видеть.

23. **Диалог о шедеврах** (с. 264)

Читатель: Вот вы говорите «шедевр», «уникальная фотография» и так далее, хотя в предисловии обещали не употреблять эти слова слишком часто. Меня интересует, откуда вы взяли, что вот эта фотография именно шедевр и никак не меньше? И, в конце концов, кто разрешил вам давать такие крайние оценки? Вы советовались со специалистами, или проводили обсуждение в Интернете? Или это решение какого-то тайного кружка избранных? Но мне, например, оно совершенно непонятно!

Автор: Спасибо за хороший вопрос. Прежде всего, хочу заметить, что я прекрасно представляю, какие огромные разрушения способны производить такие слова. Они взрываются как бомба. Стоит только громко произнести подобное на фотографической сцене, из-за кулис сразу раздается хор обиженных статистов: «Почему шедевр, какой шедевр, не понимаем, вот у нас есть...». Ну, ладно еще, если речь идет о шедеврах Брессона, с этим вроде бы смирились, привыкли. Но какой же взрыв негодования вызовет сообщение о том, что никому неизвестный фотограф и вдруг тоже снял шедевр!

Можно, конечно, провести всенародный опрос в Интернете, действительно ли гениален Анри Картье-Брессон? Фотографический народ в который раз не сможет ни до чего договориться. Будет полярный разброс самых разных мнений и много шума. А кончится ничем. Во-первых, голосованием такие вещи не решаются. А во-вторых, на каком языке мы будем общаться: «нравится - не нравится»? Какой аргумент можно выдвинуть против примитивного «мне не нравится», кроме разве удара ниже пояса — «это твои проблемы»? У нас нет еще достаточной культуры понимания фотографии, нет культуры языка, понятий, необходимых для того, чтобы обсуждение стало адекватным.

А теперь по сути вашего вопроса.

Вы и сами понимаете, что для того, чтобы публично высказать свое мнение, не нужно спрашивать разрешения у специалистов или простого народа. А тем более сегодня, когда демократия развита настолько, что любой может написать все, что думает и закопать это на кладбище Интернета, поставив тем самым виртуальный памятник своей глупости. Причем ни один разумный человек не станет это читать или комментировать. Кроме тех «писателей», которые находят смысл в таком обмене своими «открытиями».

Можно, например, заявить: «А я не согласен со Львом Толстым!». Или: «Мои карточки — это настоящее искусство, а вы ничего в искусстве не понимаете». Для того, чтобы повесить эту оригинальную мысль на каком-нибудь сайте, не требуется даже справка от психиатра. Это действительно безопасно, если даже тебя и назовут дураком, всегда можно с достоинством ответить: «Сам дурак», не утруждая себя излишней аргументацией.

Нужно сказать, я из другого времени, когда ни демократии, ни Интернета не было.

Правда, думать не запрещали, и я только этим и занимался.

Нужно быть настолько уверенным в своем мнении, чтобы ответственно заявить: «И через год, и через 10 я повторю то же самое». А если мне не повезло, и я в чем-то допустил ошибку, я же первый в этом признаюсь. Все эти мысли, идеи или законы должны быть, если хотите, выстраданы. Таким образом, я несу полную ответственность за все то, что говорю или пишу.

Для этого одновременно с уверенностью в правильности того, о чем ты говоришь, нужно ежедневно, ежечасно сомневаться в каждом сказанном слове, в тысячный раз проверять каждый тезис и каждый аргумент. Поверьте, это очень тяжелая работа и трудная жизнь, бессонные ночи и долгие периоды депрессии, если понять что-либо не удается. А кроме того, еще нужно выслушивать любую критику и стараться найти в ней рациональное зерно.

Должен сказать, что, конечно, самое трудное — объективно оценивать свои фотографии. Но с годами и это умение приходит. Необходимо постоянно работать с архивом, выбрасывать все слабое, банальное, слишком очевидное.

Но бывает и по-другому. Вот какая-то фотография, и выкинуть ее рука не поднимается, и понять, что в ней хорошего невозможно. То есть нет полной уверенности, что это действительно выдающаяся работа, но вместе с тем что-то в ней угадывается, видится. Это слабый сигнал, к нему нужно прислушаться.

Иногда на решение столь удивительной загадки уходят годы. Один такой снимок пролежал у меня в столе 9 лет, прежде чем я поверил в него и окончательно убедился, что он в самом деле исключительный[*]. Многие фотографии, свои и чужие, носишь в голове десятки лет, прежде чем удается понять, в чем их секрет и как они работают.

А тем временем фотографическая жизнь идет своим чередом. Проводятся конкурсы, кого-то награждают премиями, кому-то премий не дают, и они обижаются. Насколько это объективно, насколько хороши фотографии награжденного? Или же в который раз это доказывает порочность метода, когда 9 или 11 членов жюри с совершенно различными взглядами на фотографию и уровнем подготовки, люди, которые ни при каких условиях не могут прийти к единому мнению, поставлены в такие условия, что вынуждены к нему прийти, наградив одного и обидев других.

Появляются молодые фотографы со своим неприятием прошлого и агрессивностью. Есть ли в их «изобретениях» нечто принципиально новое, или это повторение старого?

Куда идет фотография, как изменится она в будущем с появлением новых технологий, что останется, а что умрет или, может быть, наоборот, родится?

Все это необходимо постоянно изучать и делать выводы.

Так что согласитесь, если держать это в голове, постоянно думать об этом, то лет через 20 или 30, можно и поделиться своими соображениями с другими.

---

[*] Если ваш новый снимок так хорош, не надо спешить его показывать — пусть пока полежит или повисит на стене. Через десять лет он станет еще лучше или выяснится, что это была ошибка. И на том спасибо! А если за эти годы кто-то сможет сделать такой же, значит ваш не так уж и хорош. Тем более спасибо!

SCAN BY NE QUID NIMIS

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов М. Композиция в живописи. М.-Л., 1940.
2. Алпатов М. Немеркнущее наследие. М., 1990.
3. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984.
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
5. Арнхейм Р. О природе фотографии // Психология художественного творчества. Минск, 1999.
6. Базен А. Что такое кино. М.,1972.
7. Басин Е. Семантическая философия искусства. М., 1979.
8. Вейль Г. Симметрия. М., 1968.
9. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. П., 1930.
10. Волков Н. Композиция в живописи. М., 1977.
11. Выготский Л. Психология искусства. М., 1987.
12. Гончарова Н. Теория изображения. М., 1997.
13. Гика М. Эстетика пропорций в природе и архитектуре. М., 1936.
14. Грегори Р. Разумный глаз. М., 1972.
15. Григорьев С. О композиции // Школа изобразительного искусства. М., 1963., Т. 7.
16. Даниэль С. Искусство видеть. М., 1990.
17. Демидов В. Как мы видим то, что видим. М., 1979.
18. Дидро Д. Опыт о живописи // Мысли об искусстве. Л.-М.,1936, Т. 1.
19. Дыко Л. Беседы о фотомастерстве. М., 1977.
20. Дыко Л., Головня А. Фотокомпозиция. М., 1962.
21. Дыко Л., Иофис Е. Фотография, ее техника и искусство. М., 1960.
22. Кракауэр З. Теория фильма. М., 1964.
23. Кузин П. Психология. М., 1965.
24. Левина И. Гойя. М., 1958.
25. Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952.
26. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
27. Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998.
28. Мастера искусств об искусстве. М., 1934. Т. 3.
29. Мастера искусств об искусстве. М., 1937. Т. 4.
30. Морозов С. Творческая фотография. М., 1985.
31. Поллак П. Из истории фотографии. М., 1983.
32. Пондопуло Г. Фотография и современность. М., 1982.
33. Проблемы композиции. М., 2000.
34. Раушенбах Б. Системы перспективы в изобразительном искусстве. М., 1986.
35. Ренуар Ж. Дневники. М., 1965.
36. Рок И. Введение в зрительное восприятие. М., 1980.
37. Сергей Лобовиков. Каталог. Киров, 1996.
38. Смолина Н. Традиции симметрии в архитектуре. М., 1990.
39. Тарабукин Н. Опыт теории живописи. М., 1923.
40. Толстой Л. Полн. собр. соч. в 90 т. Т. 30, 62. М., 1953.
41. Тынянов Ю. Поэтика. История. Литература. Кино. М., 1977.
42. Тынянов Ю. Структура художественного текста. М., 1970.
43. Фаворский В. Воспоминания современников. М., 1991.
44. Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.
45. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
46. Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т. 2. М., 1964.
47. Ярбус А. Роль движения глаза в процессе зрения. М., 1965.
48. Вестник фотографии. 1912, № 7.

SCAN BY NE QUID NIMIS

49. Неделя. 1974, № 6 (726).
50. Ретикуляция. 1997, № 3 (35).
51. Советское Фото. С. Морозов. О развитии документальной фотографии. 1974, №9.
52. Creative Camera. 1978, № 8.
53. Popular Photography. 1974, № 5.
54. Sontag Susan. On Photography. A Delta Book, 1980.
55. Zakia R. D. Perceptual Quotes for Photographers. Light Impressions Corporations, 1990.

ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
Волков Н. Композиция в живописи. М., 1977.
Грегори Р. Разумный глаз. М., 1972.
Морозов А. Художник и мир личности. М., 1981.
Никулина О. Природа глазами художника. М., 1982.
Рок И. Введение в зрительное восприятие. М., 1980.
Ярбус А. Роль движения глаза в процессе зрения. М., 1965.
Andre Kertesz. Centre National a"Art et de Culture Georges-Pompidou, 1982.
Arnold Newman. Tachen, 2000.
Escher M. Grafiek en tekeningen. Taschen/Librero, 1994.
Eugene Smith. I Grandi Fotografi. Serie Argento, 1983.
Let Truth Be The Prejudice. W. Eugene Smith: His Life and Photographs. An Aperture Book, 1985. Henri Cartier Bresson: Photographer. Thames
and Hudson, 1979. Manchester W. Zeit Blende.
Schirmel/Mosel, 1989. Voyage en Chretientes, Abbas. Editions de La
Martiniere, 2000 Psychology and the visual arts. Edited by
James Hogg. Penguin Books, 1969. The Concerned Photography. Grossman,
1968. 20th Century Photography. Museum Ludwig.
Cologne, 1996. Foto & Video. 2001, № 10; 2002, № 4.

А также архив автора, работы студентов и учеников.
Снимок 551 из архива Валерия Черниевского.
Монтаж 499 Валерия Черниевского.
Композиция 263 Андрея Троицкого.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Допечатная подготовка
и принт менеджмент -
компания IPRO.
info@iprod.ru

Информационная поддержка -
Агентство профессиональной
фотографии.
app@aha.ru

Оптовые и розничные продажи -
Издательство Index Design &
Publishing
125057, Москва
Малый Песчаный пер., дом 4, офис 3
тел./факс + 7 (095)158-69-78
E-mail: books@indexdesign.ru
www.indexdesign.ru

SCAN BY NE QUID NIMIS

SCAN BY NE QUID NIMIS

Лапин Александр Иосифович
ФОТОГРАФИЯ КАК…

Редактор О.Г. Шляпникова
Дизайн А. И. Лапин
Верстка Д. В. Горбачев, Д. В. Никульшин
Корректор В. И. Кушнарева

Подписано в печать 06.09.04 г.
Формат 70x100 1/12. Бумага мелованная 115 г/м^2.
Гарнитура Helios. Печать офсетная.
Усл. печ. Л. 35. Уч.-изд. л. 26,75.
Тираж 5000 экз. Заказ 035.

SCAN BY NE QUID NIMIS

Александр Лапин — фотограф, исследователь, преподаватель. Почти в каждой крупной московской газете или журнале работают его бывшие ученики. Некоторые из них приобрели сегодня европейскую известность, один разбогател и довольно долго издавал свой фотографический журнал, а другой стал священником.

Как фотограф участвовал более чем в 20 серьезных выставках (Россия, Чехословакия, Германия, Швеция, Дания, Финляндия, Франция, Швейцария, Англия, Америка), имел 5 персональных выставок в различных странах. Работы в ГМИИ им. А. С. Пушкина, музее «Коркоран» в Вашингтоне, музее «Файн Арт» в Бостоне, в частных собраниях и галереях.

С 1992 по 1997 г. — член комиссии по государственным премиям в области изобразительного искусства при Президенте Российской Федерации, эксперт по фотоискусству.

Преподает в МГУ имени М. В. Ломоносова (фотокомпозиция и бильдредактирование, основы дизайна).

SCAN BY NE QUID NIMIS

Где рождается фотография? Не внутри же моего «Никона» Свет встречается с Тенью, чтобы появилось черно-серо-белое нечто, что будет волновать потом если не всех, то многих.

Вот известно, великая музыка создается на небесах, а стихи пишутся кровью. Но какие небеса, откуда кровь? Фотография — это сама жизнь. Из мусора ничего не значащих мелочей, пятен, мазков реальности складывается удивительная картина жизни, ни с чем не сравнимая в своей подлинности.

Может, фотография, этот моментальный срез явлений и судеб, для того только и создана, чтобы дать нам возможность рассмотреть и понять.

Вот мы рассматриваем изображение погибших на далекой войне или свадьбу незнакомых людей. Мы ощупываем их глазами, как слепой ощупывает пальцами предметы невидимого для него мира. Мы стремимся увидеть все: и трупы, и лица, и светящуюся кожу женщин, которые никогда не будут нам принадлежать, увидеть все, что позволено и не позволено человеку видеть, чтобы понять одно — в чем смысл такого многообразия?